维吾尔木卡姆研究

刘魁立　郎樱　主编

中央民族大学出版社

目　录

论维吾尔木卡姆 ………………………… 赛福鼎·艾则孜（1）

进一步深入开展对木卡姆的研究

………………………………………… 铁木尔·达瓦买提（15）

进一步深化对十二木卡姆的研究……………… 冯大真（20）

十二木卡姆出版的前前后后……………… 买买提祖农（28）

搜集整理十二木卡姆记实……………………… 万桐书（37）

略论十二木卡姆的形成………………… 伊敏·图尔逊（48）

关于维吾尔木卡姆的源和流

………………………… 阿不都秀库尔·默罕德伊明（66）

叶尔羌汗国与木卡姆………………………… 刘志霄（76）

论维吾尔木卡姆的起源问题

……………… （哈萨克斯坦）塔·玛·阿里巴基耶娃（91）

试论有关十二木卡姆的若干问题……… 阿·吾铁库尔（97）

从有关史料看新疆木卡姆 …………………… 简其华（111）

龟兹乐、高昌乐与维吾尔木卡姆的关系 …… 关也维（116）

对北宋龟兹部《舞春风》大曲的断想 ……… 黄翔鹏（122）

《惜惜盐》与《喀什木卡姆》中的《麦西热普》

………………………………………………… 金建民（129）

《瑞鹧鸪》与当代维吾尔木卡姆之比较研究

…………………………………………………………… 周　吉（142）
维吾尔木卡姆与维吾尔文学 …………………… 郎　樱（155）
木卡姆与古乐舞 ……………………………… 房进激（162）
试论韩国伽倻散调与木卡姆的关系
…………………………………………（韩国）权五圣（168）
阿拉伯音乐中木卡姆的结构及语义学
……………………………（德国）哈毕卜·哈桑·托马（175）
维吾尔十二木卡姆及其音乐结构
…………………………………… 买提肉孜·吐尔逊（181）
浅谈木卡姆和交响曲 …………………… 苏来满·依敏（202）
维吾尔十二木卡姆及其传人 … 艾买提江·艾合买地（207）
维吾尔十二木卡姆的传统与现代化
……（乌兹别克斯坦）阿不都拉·艾则孜·哈西莫夫（222）
维吾尔木卡姆渊源管窥 ……………………… 赵宋光（229）
木卡姆——东方文化的古遗存 ……………… 王曾婉（229）
古典音乐十二木卡姆的教育作用 … 佳美拉·卡迪尔（233）

论维吾尔木卡姆

赛福鼎·艾则孜

说起维吾尔木卡姆，必须肯定这样几个根本问题：

维吾尔木卡姆，是维吾尔人民自古以来所进行的各种社会斗争和实践活动的精神产物；

维吾尔木卡姆，是维吾尔精神文明的灵魂；

维吾尔木卡姆，是具有绚丽的民族特色、鲜明的音乐特点、系统的音乐结构、丰富的曲调、复杂的节拍和节奏的成套的乐曲大全；

维吾尔木卡姆，是维吾尔民间乐曲艺术的精华；

维吾尔木卡姆，是中华民族文化宝库中的珍品之一。

在这些原则的基础上，我把自己关于木卡姆考虑已久的一些意见，供给木卡姆学者、木卡姆艺术家和木卡姆爱好者参考。

一、关于维吾尔木卡姆的历史发展过程

人类历史是人民长期从事生产斗争和阶级斗争过程中创

造社会经济和精神文明的历史。在这些斗争实践中，人们根据自己的经验和体会，用自己的口头语言、音乐语言和动作语言来表达自己的爱与憎、苦与乐、喜与忧、期望与意愿。人类的这种文学艺术活动，是从原始社会、奴隶社会、封建社会、一直到资本主义社会逐步形成具有每一个民族的基本特点和每一个民族文化所体现的心理特征。维吾尔人民亦是如此。维吾尔人把这些艺术活动概括起来称为“艾力乃合曼”——即民间艺术活动。

维吾尔文化的主要组成部分是这个民族的民间乐曲艺术，她经历了漫长的历史发展过程，是逐步提炼而成的。到了公元前后，出现了后来发展成为民间乐曲精华的维吾尔木卡姆的萌芽，并在长期的历史过程中渐趋成熟，发展到维吾尔木卡姆今天这样的水平。这个过程可以分成如下几个阶段：

1. 最初阶段

这个阶段包括从公元前300年到公元后四、五世纪。这个时期是生活在塔克拉玛干周围、天山、帕米尔、昆仑山麓各绿洲地区的古代维吾尔人的民间乐曲艺术明显开始孕育的最初阶段。在这一时期，居住在龟兹（库车）、疏勒（喀什），刀朗（叶尔羌河流域）、于阗（和田）和楼兰的维吾尔人的民间乐曲艺术得到了显著的发展。维吾尔木卡姆正是在民间音乐的发展中开始萌芽的。这个时期，维吾尔民间音乐不仅在整个西域负有盛誉，而且在内地也产生了相当大的影响。著名乐师龟兹人苏祇婆在公元557年带领庞大的乐队前往长安，在宫廷表演演奏技艺，并从此向内地传播开来。汉文史料里有许多有关这方面的记载。历史学家们对当时维吾尔乐

师们把演奏、演唱和舞蹈巧妙地揉合起来进行表演的艺术形式作了详尽的记载。根据这些记载，可以从当时民间乐曲中看到木卡姆最初的一些特征。

2. 鄂尔浑回鹘汗国阶段

这个时期，维吾尔部落联合体得到发展，推翻了突厥汗国，建立了自己的政权并持续了100多年。这个时期，维吾尔的社会、经济和文化都有了相当程度的发展。随之，维吾尔的文化、民间乐曲也得到迅速发展。随着这个发展，维吾尔木卡姆也在相当大的范围内得到迅速提高。

3. 高昌王国阶段

这个时期，维吾尔木卡姆在吐鲁番——哈密平原和从别失八里到伊犁八里的天山山麓地区，随着维吾尔民间乐曲艺术的发展而得到进一步的发展，并提高到了一个新的阶段。尤其是在高昌王国时期，木卡姆的特点和种类在维吾尔民间乐曲中及在这个王国里生活的维吾尔人的舞蹈和歌谣中，有了很明显的发展。这些可以从当时保留下来的《吐鲁番歌谣》等书面文学作品及佛洞壁画、旅行日志、民间乐器、民歌和史诗中清楚地看到。

到了唐代，维吾尔民间乐曲和已成为其精华的维吾尔木卡姆，有了相当高水平的发展，这一点可以从当时著名诗人的诗句里清楚地看到：

扬眉动目踏花毡，
红汗交流珠帽偏。
醉却东倾又西倒，
双靴柔软满灯前。
环行急蹴皆应节，

反手叉腰如却月。

唐代诗人李端《胡腾儿》

4. 喀喇汗王朝阶段

喀喇汗王朝时期，维吾尔人不仅在政治、经济、军事方面有很大发展，而且在文化、教育、文学艺术等方面也取得了巨大发展，维吾尔民间乐曲不论在内容和种类方面，还是在艺术形式方面都获得了广泛深刻的发展。维吾尔木卡姆开始在具有群众性的基础上得到了提高并且更加系统化了。这样，维吾尔木卡姆不仅在操突厥语民族中间流传，而且传播到阿拉伯人、波斯人、印度人和巴基斯坦人中间。在维吾尔木卡姆的影响下，这些国家和民族开始出现了各式各样的木卡姆。“维吾尔木卡姆则是亚洲其他民族和国家的木卡姆之母”。(此话出自阿塞拜疆作家米尔扎·依不拉音莫夫之口，言之有理。）总之，到喀喇汗时期，维吾尔木卡姆达到了成熟、完美的阶段。

5. 叶尔羌赛依德王朝阶段

这时期，维吾尔文化，包括维吾尔文学艺术，在喀喇汗时期的基础上，有了相当高的发展。这时，维吾尔文化在民间乐曲和民间口头文学中充分显示出她的示范乃至指导的作用。喀德尔汗和阿曼尼莎罕把失散的各式各样的木卡姆收集整理成今天我们所看到的十二木卡姆。此外像“艾南恰西曼”和“依西来提安格孜”等木卡姆未能留传下来，只是零散地保留在民间。据此，我们可以看出他们当时是怎样创造性地去完成整理木卡姆的工作的。

喀德尔汗和阿曼尼莎罕在阿不都热西提汗的积极支持下所进行的这项巨大的工程，给后人留下了庞大的历史遗产，从

而使后人得以继承和发展维吾尔古典音乐木卡姆，我们应该经常缅怀他们的伟大功绩。前不久，在莎车举行的为阿曼尼莎罕和喀德尔汗竖立纪念碑的奠基仪式便具有重大的意义。当然，莎车人在继承木卡姆领域里做了件好事，去年我去莎车时对他们说："来到莎车的这三、四天里，我看到的是木卡姆，听到的是木卡姆，谈论的是木卡姆，连做梦都梦见木卡姆，可以说木卡姆精神就是莎车精神，莎车人不做到这一点是不行的。"他们确实也做到了。

二、关于继承维吾尔木卡姆所取得的成果

围绕这个题目，想谈谈解放以来所取得的成果。在此之前，有必要回顾一下20世纪上半叶，特别是30年代和40年代木卡姆的发展情况。

自20世纪开始，维吾尔十二木卡姆和其他地方木卡姆作为民间乐曲的渊源，在民间广为流传，成为人民喜闻乐见和普遍吟唱的精神珍品。1870年喀什著名的木卡姆演唱家买买提毛拉将十二木卡姆传到了伊犁。若尚阿洪（1840～1924）和吐尔迪阿洪（1881～1956）等一些著名的木卡姆演唱家以极大的兴趣和热情在天山以南广大人民中间传播并继承了木卡姆。到了30年代，根据现代舞台戏剧的需要，十二木卡姆片段被搬上舞台。演出了采用十二木卡姆部分选段的歌剧《艾里甫——赛乃姆》，从而大大增强了人民群众和文艺工作者对木卡姆的兴趣。这一时期，伊犁在发展维吾尔文学艺术和维吾尔木卡姆方面，有哈斯木江·坎木比日、买合买提依明·海里排提阿吉等木卡姆爱好者和孜克尔、肉孜坦拨尔、买塔

依尔、阿不都外力、玉山江等演奏家和木卡姆艺术家作出了很大的贡献。这个时期，是维吾尔现代艺术和木卡姆发展史上的一个重要时期。建国以来新疆各族人民在党的领导下取得了发展社会主义经济和文化的重大的历史性进步。在这期间，维吾尔文学艺术取得了长足的进步。与此同时，继承、收集、整理和创造性地发展维吾尔木卡姆的工作也取得了巨大的成果。

1. 为吐尔迪阿洪演唱的十二木卡姆制作唱片

应该说，吐尔迪阿洪的祖辈一代一代都将十二木卡姆继承下来传到了今天，由吐尔迪阿洪演唱和演奏的整部十二木卡姆，才使十二木卡姆得以及时保存下来。否则，将会造成不可弥补的重大损失。解放初期，在多方面工作十分繁忙的情况下，我们认识到这项工作的重要性，不失时机地抓了这项工作。工作中虽然也遇到各种阻力和干扰，但仍然获得了成功。没有这个成功，就谈不上对十二木卡姆的全部继承。在这个重要的历史性过程中，吐尔迪阿洪的儿子吾守尔阿洪，老一代木卡姆艺术家吾买尔阿洪、孜克尔、肉孜坦拨尔，玉山江等积极协助吐尔迪阿洪工作，立下了不朽功劳。

我想借此机会向有关部门和木卡姆学者以及木卡姆艺术家们建议，为了不忘记伟大的木卡姆艺术家吐尔迪阿洪以及他所做出的贡献，应该为他修建一座纪念陵墓并通过开展各种形式的活动纪念他的诞辰。

2. 十二木卡姆记谱出版

十二木卡姆得以记谱出版，是继承和发展十二木卡姆的又一历史性成果。万桐书同志在把十二木卡姆记谱成书方面作出了有意义的贡献。在记谱过程中，现有乐谱符号表达不

了的地方，万桐书同志增加新的符号，充实了十二木卡姆乐谱。应该表彰和记住万桐书同志为木卡姆研究所作出的贡献。十二木卡姆乐谱是分成两册出版的，对这本书的出版，当时的全国音乐家协会主席吕骥同志给予了特别的关心和支持。他与中央人民广播电台联系，用相当一段时间，通过广播向国际、国内专门介绍了十二木卡姆。吕骥同志对出版十二木卡姆乐谱和通过广播进行介绍所做的工作，也应予以表彰。

3. 维吾尔十二木卡姆被搬上舞台

解放后木卡姆研究工作的又一成就就是十二木卡姆以各种形式搬上舞台与群众见面。其中最为重要的成就是作为十二木卡姆之一的乌夏克木卡姆被完整地搬上了舞台。获得解放的新时代农民在党的领导下取得伟大胜利，他们以新的歌舞形式将她搬上了舞台。这是木卡姆首次以新的内容在舞台上的完整表演，是木卡姆史上的又一重大成就。另外，还有且比亚特木卡姆以原有的面貌登上了舞台。此外，木卡姆的选段和个别乐曲也大量地以歌舞的形式在舞台上表演。所有这些，都为充实木卡姆以及宣传木卡姆起到了重要作用。

4. 十二木卡姆的整理及录制工作

1975 年新疆维吾尔自治区文化厅成立了木卡姆小组，1981 年又成立了研究木卡姆的办公室。在这个基础上，1989 年 3 月 27 日成立了新疆木卡姆艺术团，此后木卡姆的研究走上了正常轨道。至去年 9 月份，再一次对维吾尔木卡姆全部按套曲分类，挖掘、整理、录音等工作已基本结束。将木卡姆搬上舞台的工作近来也在进行着。且比亚特木卡姆先后参加了 1986 年 10 月在北京举行的第四届中华之声音乐会、1987 年 7 月在英国首都伦敦举行的第四届国际音乐节、1988

年7月在青海首府西宁市举行的第四届西北音乐周、同年10月在香港举行的第十二届亚洲艺术节和1990年3月在巴基斯坦的演出，今年6月4日至7月2日参加了在德国、比利时、瑞典、荷兰、俄罗斯等欧洲国家举行的艺术节，受到中外观众的热情欢迎和高度评价。

全面继承木卡姆，同时又创造性地发展木卡姆文化是一件有意义的大事。在这项重要的工作当中，木卡姆学家和木卡姆表演艺术家孜孜以求、努力探索，以忘我的精神工作，立下了不可磨灭的功劳。他们的这种贡献是应该表彰的。

解放后的四十年间，在保护充实维吾尔木卡姆，并在一定程度上创造性地发展木卡姆的过程中所取得的这些具有历史意义的重大的新成果，有待我们继续努力钻研，发扬光大。

三、关于今后发展维吾尔木卡姆学的任务

维吾尔木卡姆研究的成就是巨大的。但这并不等于说维吾尔木卡姆研究领域的任务已经完结。我们应当在这些成就基础上，继续完成木卡姆学的任务。

1. 补缺与完善木卡姆的音乐体系

完善现已录制的维吾尔木卡姆，按照维吾尔木卡姆的音乐体系补充各个欠缺部分。

目前，维吾尔木卡姆所缺部分经过录音整理，得到相当的充实，但仍有不足之处。例如：各个木卡姆的协奏曲、配乐组诗、麦西莱甫，数量不尽相同，而且题材、结构、情趣以及韵律等也不相同。我们知道，十二木卡姆的音乐结构必须是全部相同，即：每一个木卡姆乐章应当是一个完整系统

的音乐，十二木卡姆则必须是由一个完整的音乐体系所组成，这是十二木卡姆的一大特点。完整地表演“一个木卡姆，需花费两小时，十二木卡姆则需花费24小时，每一部木卡姆在内容方面是与一昼夜时间相适应的”。这句话，并不是没有根据的，我们说十二木卡姆，72支套曲，照此说法，每个木卡姆分3组6曲20个乐章来计算，十二个木卡姆恰恰是36部，72组套曲，240个乐章。现已整理的十二木卡姆，每一个木卡姆及其音乐结构是不同的，拿较为完整的木卡姆而言，乐章不是20节而是30节或者更多些，如果说每一乐章有30节的话，十二木卡姆应该有360节，维吾尔木卡姆的这种宽广、深邃、篇幅和音乐成套组合的特点在世界上是罕见的，要全面继承维吾尔十二木卡姆，必须对手头现有的十二木卡姆的音乐系统按原有的类别加以充实，使其趋于相同，完善其乐章中的这个特点。我认为，在现有成绩的基础上，这个任务是能够实现的，在充实、录制十二木卡姆过程中成长起来的新的木卡姆学家们是能完成这一任务的。

2. 要改革维吾尔木卡姆的名称和语言

首先应该提到的是，我们的前辈自古以来所创作的木卡姆组曲的名称和歌词，本来是用维吾尔语问世的，绝不像现在这种阿拉伯语、波斯语相混杂的语言。木卡姆名称和歌词语言的改变是从中世纪开始的。在那个时代，中亚文学语言传入维吾尔地区，加之伊斯兰教语言的影响，相当多的阿拉伯语、波斯语词汇通过生活在中世纪的毛拉诗人们的诗句渗入到了木卡姆的名称和歌词里，使它变得连木卡姆的主人维吾尔人都不能完全听懂。木卡姆的这一种混杂的语言，早已到了应该改正的时候了

60 年代，在录制木卡姆组曲中，我就提出要解决这个问题，我们曾同阿布都许库尔等几位诗人为《拉克》和《且比亚特》两个木卡姆也作过新的可以听懂的歌词，但是，又遭到了迷恋经院语言和毛拉语言的一些人的反对。在他们看来，“已经演唱许久习以为常的木卡姆的曲词没有必要去改”，也就是说，应该使用那些只有他们自己才懂或者不全懂而广大维吾尔人民群众全然陌生的那种所谓“美丽的文学语言”和“维吾尔古典文学语言”，这完全是一种无视群众、不尊重群众语言的、违背为人民服务原则的奇谈怪论。

应当仔细考虑一下，我们的前辈多少世纪以来用自己的语言创作的这种伟大的遗产，应当从无法明白的波斯语言中解放出来，由现代的维吾尔人民群众用自己的语言去歌咏，把木卡姆优美音乐语言也浸透到人民的心田里去，使他们真正懂得它的涵义。现在，广大的维吾尔人民群众，正以极大的兴趣来听维吾尔木卡姆组曲，如果，用自己的语言去聆听，听起来完全明白，岂不是更好嘛！这样，木卡姆的精神，不是可以给人民以更大的鼓舞力量吗！

在木卡姆的歌词中有些是通俗的民间口头语言，同时内容也好，但这样的歌词却很少。

哈密民间木卡姆的名称不全都是阿拉伯语和波斯语，有些是维吾尔语，比如《多尔木卡姆》、《都卢克多尔木卡姆》，《霍普提木卡姆》、《多阿木卡姆》都被称为刀朗木卡姆。从这里可以看出木卡姆原先是维吾尔语的。我认为木卡姆原先的一些名称可以从民间乐曲中找到。

我建议对现在的木卡姆组曲歌词要进行彻底改革。其办法是：

一、要从现有木卡姆歌词中精选“察合台文学”时代的诗人的诗词，转化为现代维吾尔语，思想上与当代的时代精神不符的，则不予选用；

二、要选用现代维吾尔诗人的好诗；

三、要选用解放以来成长的诗人的好作品和民间口头文学中为人民群众所喜爱的歌谣、词赋、史诗。

还有另一个方法，为现在的木卡姆或者为新创作的木卡姆也可以写一些全新内容的歌词。

关于木卡姆的名称：

“木卡姆”已成了维吾尔木卡姆的名称，这个可以不改，但是古典十二木卡姆里的每个木卡姆，还有其它一些地方木卡姆也有非维吾尔语名称，可以考虑将它们和木卡姆套曲的名称一并改掉。

假如将它们改为美丽而又富有含义的维吾尔语不是很好吗?！比如《库特卢克木卡姆》(幸福的木卡姆)，《苏依格木卡姆》(爱情木卡姆)，《库亚什木卡姆》(太阳木卡姆)，《古丽亚尔木卡姆》(花园木卡姆)等等。

总而言之，作为维吾尔古典乐曲珍品的十二木卡姆，应当由维吾尔木卡姆艺术家，用维吾尔语演唱，唱起来自己懂，唱得优美动听，更富朝气，让本民族人民能听懂，从而寓教育于娱乐中，与此同时，事实上也有力地驳斥了那种所谓“木卡姆不是维吾尔语的，而是阿拉伯语、波斯语”的谬论。

对木卡姆的标题以及歌词进行改革，是对维吾尔木卡姆的真正继承，也是我们创造性地发展木卡姆的一项必要的任务。完成这一任务并不难。只要木卡姆学家、尤其是木卡姆艺术家们下决心，就一定能够完成。我建议同志们以继承木

卡姆和对人民负责的认真态度，很好地考虑这个问题。

3. 要收集和整理十二木卡姆以外的其它地方木卡姆

众所周知，除了已经整理的古典木卡姆外，还有许多地方木卡姆。如伊犁木卡姆、哈密木卡姆、刀朗木卡姆、吐鲁番木卡姆、和田木卡姆等等。这些木卡姆以各种形式在民间乐曲艺术中延续。虽然有的已经达到半系统化的程度，但仍不完整，至今结构未能被很好整理。要把保存和继承这一宝贵遗产也当作是一项重要的任务，将其摆在与继续整理和创造性地发展十二木卡姆同等重要的位置上。从已知的情况看，地方木卡姆各具特色，在音乐结构、乐曲演奏、歌谣运用及舞蹈创作上均各有千秋。但是，所有这些木卡姆都体现了十二木卡姆的基本特点。收集整理和充实地方木卡姆，并不一定要同古典十二木卡姆的结构完全一样，而是要注意地方木卡姆各自的特色。就是说有的地方木卡姆可能七至九个乐章，有的地方木卡姆可能有十二个或者更多乐章。每一个乐章的结构也不一定要与古典十二木卡姆的结构相同。目前可以肯定的是哈密木卡姆是十二乐章，吐鲁番木卡姆是九个乐章。

现在，在收集地方木卡姆方面，各地都比较重视，收效甚大。有的地方自己抽调力量进行收集。哈密木卡姆、刀朗木卡姆、和田木卡姆的收集已经开始，工作很有成效，但是还有许多工作要做。新疆维吾尔自治区文化厅、自治区木卡姆协会、新疆木卡姆艺术团要将这项工作列入自己今后工作的重要议事日程，要抓紧开展这项工作，重要的是，各地要发挥自己的作用，要抽调一批力量争取尽快完成这项任务。阿布力孜同志经过多年的研究，写出了《关于哈密木卡姆》的一部书稿，很有成绩，希望这部书稿能够尽快出版。

民间乐曲以及木卡姆都离不开民间文学，离不开歌曲、民谣、诗词和史诗。既要收集音乐，又要收集民间口头文学，这两项重要的工作，要同步进行，这是一举两得的好办法。《哈密诗歌》搞的不错，喀什、和田、吐鲁番等地区、县的工作也取得了成绩，我希望挖掘和整理地方木卡姆这一重要任务能够得到各方面的广泛重视。

4. 以新的时代精神创造性地发展维吾尔木卡姆

我们面临发展木卡姆的重要任务，可以采取各种形式去完成。

第一、可以增加录了音的十二木卡姆的规模。把它增加成十五、二十木卡姆是可能的。例如，可以把阿曼尼莎罕和喀德尔汗的《艾甫恰西曼》和《依西来提按格孜》等木卡姆以他们的名字（用维吾尔语）整理出来。可以继续整理孜克尔同志没有整理的木卡姆；可以根据木卡姆音乐结构创作出新的木卡姆乐曲和具有新内容的一系列新的木卡姆歌词……。在收集和整理地方木卡姆的过程中，也应该遵循以新的精神创造性地发展木卡姆的原则。

第二要采取各种各样的形式将木卡姆搬上舞台。如可以将一部木卡姆改编歌词后搬上舞台，或者按新的时代精神改编成一整套新的内容、新的歌词的木卡姆搬上舞台；也可以将木卡姆的某一个选段，如序幕、序歌、叙诵歌、史诗、麦西热甫分别搬上舞台，这也是创造性地发展木卡姆、向人民介绍木卡姆的好办法。自治区和各地文工团，已经按照这个办法去做了，应得到支持。

要加强在木卡姆传统音乐的基础上创作新曲新歌的工作。木卡姆艺术家吐尼沙·萨拉依丁根据木卡姆音乐创作的

《塔西瓦老人》这首具有木卡姆风格的歌便是一个成功的例子。这首乐曲既保持传统木卡姆的韵味，又有新的发展，应该鼓励这样的创作。莎车文工团创作木卡姆内容的文艺节目，应该增加这类艺术形式。

第三，应该创作出新时代的木卡姆管弦乐和交响乐，这将是木卡姆发展过程中一个新的创举，而且是中华民族群众性民间艺术在新的历史时期体现时代精神得到蓬勃发展的一个优秀范例。同时，也是向国内，尤其是向国际宣传维吾尔木卡姆的最简易而有效的一种办法。在创作木卡姆交响乐时，应以木卡姆音乐为基础，可以穿插个别的独唱、合唱、单人舞和集体舞。音乐由一、二百人演奏，再多一些更好，演奏时，应以西洋乐器为主，可以有一部分维吾尔民族乐器相配合，歌唱演员、舞蹈演员以及演奏人员都应着现代维吾尔族民族服装。是以一个木卡姆为主，还是选择几个木卡姆改编成交响乐，这一点可以进一步考虑。

这个问题，我考虑了很长时间，后来与有关同志商量并取得一致意见后，文化部已向新疆维吾尔自治区文化厅下达了通知。

上面是我长久以来思考的关于维吾尔木卡姆的几点意见。我衷心希望同志们、木卡姆学家、木卡姆艺术家、木卡姆爱好者，以及从事文化艺术的工作人员能认真考虑。

杨春富、谭寿康、沈建华　译

进一步深入开展对木卡姆的研究

铁木尔·达瓦买提

党的“十四大”确定邓小平同志建设有中国特色社会主义的理论为指导我们胜利前进的旗帜，在以经济建设为中心，坚持四项基本原则，坚持改革开放，提出了加快社会主义现代化建设的宏伟目标；强调坚持两手抓；把社会主义精神文明建设提高到新水平；要求精神文明建设必须为经济建设和改革开放提供强大的精神动力。

在这一形势下，我们认真学习邓小平同志南巡讲话，进一步解放思想，集中精力宣传党的基本路线，增强民族自尊、自信和自强精神，努力促进文艺事业全面繁荣。为此，在北京举办这届“中国维吾尔木卡姆国际研讨会”则显得尤为重要。

维吾尔古典音乐十二木卡姆，是勤劳的维吾尔人民智慧的结晶，是规范化的大型音乐巨著，是东方音乐史中的巨大财富，也是中华民族艺术宝库中光辉灿烂的无价之宝。木卡姆是维吾尔人民对祖国音乐文化的巨大贡献，是一部集音乐、舞蹈、历史、民俗、文学为一体的具有不朽价值的艺术珍品。

新疆自古以来就是一个闻名世界的歌舞之乡。它具有悠久的民族文化传统和富饶的艺术土壤。作为古老文化的光辉里程碑和艺术花冠的木卡姆融汇在古代维吾尔人民的心灵、社会生活以及民俗文化之中。它鼓励人民向往正义、建立纯真的爱情、崇高的道德和美满的生活。它丰富人民的社会生活，表现民族自尊和自豪，具有强大的思想力量和艺术感染力，在世界文化史上具有崇高的声誉。

维吾尔木卡姆的形成和发展经历了漫长的历史过程，它是古代西域（即现在新疆）音乐文化的继承和发展。众所周知，古代西域音乐对汉唐文化有过深刻的影响。汉唐之际的宫廷中就有“龟兹乐”、“疏勒乐”、“高昌乐”、“伊州乐”、“于阗乐”等西域音乐。以龟兹乐为代表的西域音乐曾对中原文化并对日本、朝鲜乃至东南亚音乐产生过深远的影响，同样，也对西亚音乐产生过一定的影响。

唐代中原崇尚西域音乐，以龟兹乐为代表的西域音乐曾在历史上有过光辉的一页。古代龟兹（即今库车）音乐家白明达、苏祇婆；疏勒（即今喀什噶尔）音乐家裴神符；于田（即今和田）音乐家尉迟璋等一大批西域艺术家对中原文化的发展做出过积极的历史贡献，谱写了民族友谊的光辉篇章。

大量事实证明，古代维吾尔音乐，是现今广为流传的十二木卡姆的历史源泉。

十二木卡姆在喀什地区形成，后在天山南北广为流传，具有浓郁的民族特色和艺术风格。此外，在麦盖提一带有“刀朗木卡姆”，在哈密一带有“哈密木卡姆”，在伊犁一带有“伊犁木卡姆”。这些不同地域、不同色彩的木卡姆亦称地方木卡姆，它们也都是维吾尔人民的音乐财富

维吾尔人民的木卡姆，自古以来就在民间广为流传，但由于历史上反动保守势力的迫害、摧残，到解放前夕，木卡姆面临灭绝的危险境地。

新疆解放后，党和人民政府非常重视抢救这一宝贵的音乐财富，在党的民族政策光辉照耀下，十二木卡姆才得到新生。以著名木卡姆演唱家吐尔地阿洪为代表的木卡姆艺术家们保存了十二木卡姆，把它传承了下来。经过广大艺术工作者集体努力挖掘、搜集、整理、研究，终于使其于1960年得以出版。这是文化战线取得的光辉成果，是党的民族政策的光辉胜利！

党的十一届三中全会给文化事业带来了蓬勃生机，木卡姆的工作重新提到了议事日程上来。自治区文化厅于1981年成立了木卡姆研究室，1985年成立了艺术研究所，1989年成立了木卡姆艺术团，在国内外演出受到普遍的好评和热烈的欢迎，继而把木卡姆的工作纳入科学的研究领域之中。从而把木卡姆更广泛地推向社会，推向舞台，推向世界。

与此同时，木卡姆的整理、研究工作喜获成果：1986年10月在京举行木卡姆研讨会；1989年5月成立新疆木卡姆研究会并举办首届学术研讨会；1992年8月在莎车举办大型木卡姆学术研讨会等等。在莎车地区召开的这次研讨会，有80位学者参加了会议，这是自治区第二次关于木卡姆的专题研讨，也是41年新疆第一次举行这样大规模的学术活动。在会议期间，为木卡姆先驱——阿曼尼莎罕塑像揭幕，为陵墓的竣工剪彩。这样，大规模的木卡姆研究深入开展，形成了一支科研队伍。

十二木卡姆的收集、整理工作也进展迅速，目前已重新

记录了十一套木卡姆乐谱，整理了全部歌词，纳瓦木卡姆、潘吉尕木卡姆、且比亚特木卡姆等十二套木卡姆已灌制成盒式录音带广泛发行。

国际学术界对维吾尔木卡姆的研究也十分重视，自治区在维吾尔木卡姆研究方面已与美国、法国、英国、德国、日本、澳大利亚、土耳其、伊朗、韩国以及台湾、香港建立了广泛的联系，使维吾尔木卡姆走上国际讲坛，进入国际大舞台。这标志着我们的木卡姆研究已进入一个新的阶段！今天我们欢聚在北京举行更大规模的木卡姆学术活动，可以说是一次木卡姆研究工作的大检阅，是丝绸之路音乐史中又一光辉灿烂的篇章！

然而，我们也必须注意到，在挖掘、收集、整理、录制十二木卡姆工作的同时，必须抓紧对具有独特风格的新疆各地方木卡姆的整理和研究工作，即对刀朗木卡姆、哈密木卡姆、伊犁木卡姆的工作要认真对待，这些工作任务还相当艰巨，而且木卡姆研究还有待于进一步深入开展，扩大科研队伍，开拓研究领域，提高研究质量。

在木卡姆研究中，应当高度重视理论建设，保障学术自由，注重理论联系实际，创造性地开展研究。重视中青年木卡姆研究工作者与表演艺术工作者的培养和提高也是一项很重要的任务。

我们要把木卡姆这一伟大的文化遗产当作我们当代文艺的源泉加以珍惜、学习、研究和继承，并把它作为新时代文艺创作的依据，努力创作新作品，把传统艺术引导到现代化的道路上，提高民族精神，增强民族的文化素质，加快现代化的步伐。我们还要以木卡姆为素材，努力创作适合人民美

学意识和欣赏习惯的、为群众喜闻乐见、富有时代精神的文艺作品，促进我国文艺事业的进一步繁荣和发展。

我们要在木卡姆的宣传工作上下功夫，用以增强民族自尊、自强精神。要加强和改进精神文明的建设，要继承和发扬我们民族的优秀文化传统，繁荣中国社会主义文化。

进一步深化对十二木卡姆的研究

冯 大 真

以十二木卡姆为集中代表的新疆维吾尔木卡姆乐舞艺术，是中华民族乐舞艺术宝库中的一颗灿烂夺目的明珠，是维吾尔族人民对中华民族古老文化的巨大贡献。木卡姆乐舞艺术集音乐、歌唱、舞蹈和文学为一身，调式统一，自成体系，曲调丰富，结构严谨。就孕育了它的那个时代而言，十二木卡姆达到了极高的艺术水平；就是在今天，它也堪称是经过了历史的陶铸而成的艺术精品。十二木卡姆以大型套曲形式表现出来的恢宏的规模和气势，不仅在中华民族文化中独树一帜，表现出极为鲜明的民族特色，而且在整个东方音乐文化乃至世界音乐文化中都是罕见的。

十二木卡姆乐舞艺术是在传统民歌、古代民间音乐和古典歌曲的基础上，经过许多音乐家、诗人和民间乐师的不断创作、加工和再创作，经过不断吸收和融合其他民族的优美音乐，经过几个重要的发展阶段而形成的。因此，它具有广泛的人民性、群众性。木卡姆乐舞艺术虽然是在封建社会中

形成和定型的，历代统治阶级中的一些杰出的历史人物和某些职业音乐家曾对规范和促进其发展作出过重大贡献，但是，木卡姆音乐文化的最丰厚宽广的土壤，却植根于广大贫苦农民和手工业工人之中，他们占社会人口的大多数，他们在自己的劳动和日常生活中随时随处创造着人民自己的音乐文化。由于较少受到僵化思想的束缚，他们创造的曲调和节奏更富于创造性。封建社会阶级斗争的尖锐化，使劳动人民在自己的音乐文化中倾注了鲜明朴实的阶级爱憎感情，寄托了对美好生活的理想，鞭挞了统治阶级的丑恶形象，使乐舞艺术带上了慷慨激昂的色彩，表现了雄劲挺拔的气势。正是从这一点出发，我们高度评价维吾尔木卡姆乐舞所反映出来的中华多民族文化所具有的那种广泛而深刻的人民性。

维吾尔木卡姆乐舞是在古代西域、今日新疆的沃土上产生、发展和定型的。自古以来在新疆生息的各民族人民，就在音乐舞蹈上表现出特别的天赋，形成了自己的悠久的传统。他们创造的悦般乐、龟兹乐、高昌乐、疏勒乐、于阗乐、伊州乐等等，都在中华民族文化艺术史上留下了闪光的篇章，对中华民族音乐文化的发展，产生过重大的影响。特别是龟兹乐，不仅对我国的音乐舞蹈，而且对宋词、元曲，乃至其它戏曲都有过深远影响。维吾尔族人民在古代回纥音乐的传统基础上，继承了这些优秀的音乐，并且与中原地区音乐、印度音乐和波斯—阿拉伯音乐长期交流，逐渐创造出包含有极为丰富多样的音乐语汇、具有极高的审美价值的木卡姆乐舞。因此，我们又可以说木卡姆乐舞表现了维吾尔族人民博采众长、勇于借鉴吸收的杰出的文化创造能力，表现了他们对中华民族乐舞文化的丰富和发展。木卡姆乐舞是以维吾尔族人

民为其创造主体的古代西域各族人民之间、乃至与其他各民族人民之间文化大交流的宝贵结晶，它与中华文化浑然一体，体现了中华民族博大广阔的胸怀和开放的文化精神。

十二木卡姆既然在中华民族文化中占有如此重要的地位，那么，继承和发扬木卡姆的优秀传统在今天社会主义精神文明的建设中，就具有广阔的前景和十分重要的意义。

首先，它为我们今天正在从事的社会主义的改革和开放事业提供了有现实意义的历史启迪。维吾尔木卡姆所取得的巨大的历史成就，揭示了人类文化发展史的一条共同的规律，即任何优秀的文化都必然是在立足于本民族传统文化的基础上所形成的开放体系。这个体系勇于向一切先进的文化学习，善于借鉴和吸收外来文化，用来丰富和发展自己。地域的和文化心理上的封闭，是不会产生出优秀文化的。因此，今天我们要建设和发展有中国特色的社会主义新文化，就必须继承和发扬维吾尔木卡姆的优秀传统，在保持民族文化传统和民族特色的基础上，增进国内各民族之间的相互了解和团结，进一步促进民族之间的文化交流，同时，积极向国外优秀的文化学习，用以充实、发展和提高自己。

其次，它有助于增强我们的民族自豪感和民族责任心。这种自豪感不仅仅是一个民族的，它同时也是中华各民族的；这种责任心也不只是一个民族的，它同时也是整个中华民族的。努力弘扬民族优秀文化的这种自豪感和责任心，将会在我区各民族文化理论和文化实践工作者中激发出新的创造意识和建设意识，使他们能够自觉地运用改革的精神对待民族文化的发展和繁荣问题。就像木卡姆发展史在16世纪和19世纪两个重要阶段所表现的那样：民族优秀文化的进一步弘扬，只

能通过摒弃旧思想、旧观念、旧的清规戒律的束缚来实现。这样，我们的木卡姆研究就会促进各民族传统文化的“推陈出新”，使优秀的文化得以弘扬，从而为建设社会主义的精神文明做出贡献。

第三，它有助于发挥民族音乐的审美教育功能，对社会发挥积极的健康的影响。通过我们的继承和发展，将提高全社会对民族音乐审美价值的认识和审美感受能力，从而使我国各民族的优秀音乐传统同严肃音乐和健康向上的通俗音乐一起，抵制资本主义腐朽文化中那些萎靡、粗野、丑陋文化的侵蚀，并向社会提供有教养的娱乐、有文化的休息，通过真正的审美享受来提高文化修养，从而起到净化社会精神生活环境的作用。尤其应当指出的是，今日的新疆不仅仅是我国西部开放的一个经济窗口，它必然还会随着改革和对外开放的扩大，随着经济贸易的进一步繁荣和活跃，而成为新的历史时代里中外文化交汇的地点。在这条新时代的“丝绸之路”上广采博纳，勇于创新，向世界展现新疆各民族人民古老艺术的新风采，展现中华民族的新风貌，当然也是木卡姆研究者们义不容辞的责任。

解放40多年来，在自治区党委和自治区人民政府的领导下，我区各民族文艺理论工作者，从对木卡姆的抢救、整理、出版到搬上文艺舞台，曾经做了大量工作，也取得了重大成绩，但是，我们的研究工作同木卡姆本身放射出的光芒相比，同它在国内外的影响相比，同群众的要求相比，差距还太远。木卡姆是在新疆这块大地上产生的，我们的研究水平应该处在领先的地位。为此，根据过去在木卡姆研究中产生的优秀成果所提供的经验，要进一步深化对木卡姆的研究，提高其

研究水平，我们还要着力在以下四个方面做出努力。

第一，木卡姆研究要坚持以马克思主义的科学理论为指导。辩证唯物主义和历史唯物主义认为，音乐和舞蹈是人类创造的诸多文化现象之一；人类早期的乐舞活动是滋生社会文化现象的一个要素。到人类进入阶级社会以后，它们又同时是社会意识形态之一。它们是人类社会生活的反映，其内容充满了社会成员的情感和意志，既表现了社会成员对客观规律的理解和运用，又表现了主观的追求和愿望、意志和憧憬。这在集音乐、舞蹈和文学为一体的木卡姆乐舞中表现得尤其突出。所以，对木卡姆乐舞这一特殊的社会意识形态开展研究，就不能不运用马克思主义的科学理论做指导，用辩证唯物主义和历史唯物主义的眼光去分析和认识木卡姆乐舞所涉及到的许多历史、社会、民族、宗教问题，正确地解释人类文化的起源、发展、传播和交流现象。这就要求我们从事文化艺术理论研究的同志们继续熟悉马克思主义的基本原理，继续认真地学习马克思主义，"学马列要精，要管用的"。我们一定要用马克思主义的立场、观点和方法去解决中国各民族文化的历史阐释、创新发展重大的理论和实践问题。

第二，在木卡姆研究中一定要遵循"严格的科学性"的原则。实事求是是马克思主义的精髓；实践是检验真理的唯一标准。详细地大量占有资料，坚持以客观事实为依据，是从事科学研究的起码要求。文化和艺术理论的研究有时固然表现出强烈的思辩色彩，但所有经得起实践检验的理论的抽象，实际上也都是在客观事实的基础上完成的。更何况木卡姆研究中的大量课题主要是建立在历史科学基础上的实证研究，是要根据确切无误的历史事实才有权利发言的。在科学

研究的过程中，我们常常碰到这样的情况：客观规律的发展，客观事实的存在，往往同我们的主观感情、主观愿望和主观意志相违拗。面对这种情况，一个彻底的唯物主义者的态度应当是：尊重事实，服从科学真理，表现一个真正的唯物主义学者的科学态度。任何时候我们都应牢记：学术研究如果不遵循严格的科学性，那么就失去了真实性，就会成为欺骗社会和后人的伪劣产品，这种产品是我们应当坚决反对的。

第三，在木卡姆研究和木卡姆乐舞的推陈出新实践中，我们要坚持“百家争鸣”和“百花齐放”的方针。在学术讨论上提倡不同观点和学派的自由讨论，在艺术创作上提倡不同形式和风格的自由发展，同时，我们鼓励旨在实现“洋为中用”和“古为今用”的艺术创新尝试。不同的观点之间提倡开展争论，通过同志式的讨论求同存异，取长补短。在学术问题上能够求得统一认识当然很好，一时不统一，也应当具有一种学者的风范和胸怀，虚心切磋，相互尊重，不要弄得“老死不相往来”。任何一项科研成果，都不可能是一个人努力的结果，都是吸收了前人和今人的研究成果。一个新材料和一个新观点的提出，要经过周密的调查和考证，对实践经验进行认真、严谨的总结与概括。经过这样艰辛劳动后获得的成果，理应受到学术界和全社会的尊重。

我们的研究要打破自我封闭的体系，更多地体现一种开放的精神。要开拓视野，充分了解国内外的艺术史和艺术理论研究现状，用马克思主义的眼光，批判地借鉴和吸收国外文化艺术研究的优秀成果。但是，要审慎地对待资本主义社会中的文化艺术理论和科学方法，坚决抵制和摒弃其糟粕，决不能盲目吸收和崇拜。

木卡姆研究要繁荣，还必须注意不断拓展我们的研究范围和领域。木卡姆乐舞的各种类型，不论是喀什木卡姆、刀朗木卡姆，还是哈密木卡姆，也不论是伊犁木卡姆，还是大曲，都应当开展系统深入的研究。要把木卡姆乐舞做为维吾尔族人民对祖国文化所做的整体贡献，做为中华民族乐舞文化宝库中的整体遗产来研究和继承，而不能使我们的研究和继承成为地域性的、乡土性的。

第四，要注意不断加强学术文化界的团结。安定团结、轻松和谐的政治环境，不仅是我们推进改革和开放、不失时机地把经济建设搞上去的需要，同时也是发展和繁荣科学文化事业的需要。木卡姆研究、木卡姆乐舞的推陈出新都是人民的事业，要靠广大人民的支持和参与才能办好。因此，各民族的研究者之间，各地区的研究者之间，专业的和业余的研究者之间，老一辈的和中、青年的研究者之间，都要不断地加强团结，增进友谊，树立起一种相互尊重、相互理解、相互学习、虚心切磋的良好风气。我们如果能够建设起一支有很高的马克思主义理论水平、有很扎实的专业理论和专业基础知识、自觉地维护安定团结、勇于探索的木卡姆研究队伍，那么，我们对木卡姆的研究必然会比今天结出更多的、更好的优秀成果，达到一个新的水平。

我们高兴地看到，邓小平同志南巡讲话发表以后，在我区各族干部和群众中，在各民族知识分子中引起了强烈的反响。大家感到方向更加明确，思想认识更加统一，信心更加增强，改革开放的步伐也迈得更大了。在当前我国社会主义现代化建设的关键时期，邓小平同志针对坚定不移地贯彻执行党的“一个中心、两个基本点”的基本路线等一系列重大

问题，发表的极其重要的谈话，不仅对当前的改革和建设，而且对整个社会主义现代化建设事业，同样具有重大而深远的意义。特别是邓小平同志在南巡讲话中关于“要坚持两手抓”；关于“在整个改革开放的过程中，必须始终注意坚持四项基本原则”；关于“学马列要精，要管用”、“马列主义是科学”；关于“中国要警惕右，但主要是防止‘左’”等一系列问题的精辟论述，更是我们在思想理论战线上工作的同志们、在学术文化界工作的同志们应当反复学习、深刻领会和在工作实践中加以贯彻执行的。邓小平同志南巡讲话的精神，以及江泽民总书记在中央党校的重要讲话，完全适用于指导对历史文化的研究、对艺术史和艺术理论的研究，适用于指导繁荣和发展各民族的文化艺术事业。因此，它理所当然地是我们研究木卡姆的指导思想。我们要进一步学习、贯彻小平同志重要谈话精神，不断总结木卡姆研究领域中取得的新成果，交流经验，发扬不断探索的科学精神，把木卡姆研究的学术水平提高到一个新的高度。

十二木卡姆出版的前前后后

买买提祖农

新疆是我国多民族聚居的地区，新疆各族人民不断创造，留下了许多异彩纷呈的艺术精品，为发展当代民族艺术提供了肥沃的土壤。党和政府提出的“百花齐放、推陈出新”的方针启示我们，只有继承传统艺术、发展传统艺术，才能培育出深受各族人民喜爱的艺术花朵。基于这样的指导思想，政府一贯把各民族的传统艺术精品视为珍贵的文化财富。50年代初期，即组织各民族专家，在文学、音乐、舞蹈等各个领域内展开了搜集、整理和研究各民族艺术遗产的工作，维吾尔族音乐巨著十二木卡姆就是其中最引人注目的成果。

木卡姆是维吾尔人民喜爱的民间乐曲，多少年来，一直凭籍艺人们的口头演唱在民间流传，演唱的随意性很大，致使木卡姆没有形成完整的规范形式。到了15世纪，赛依德王朝时期，在王后阿曼尼莎罕的主持下，由诗人、木卡姆演奏家、大音乐家喀德尔汗作指导，广泛邀集民间歌手、演奏家以及诗人参加，对流传在民间的木卡姆进行全面整理，取得

了具有划时代意义的成就。阿曼尼莎罕的功绩主要表现在：第一，依据维吾尔族传统木卡姆的种种特点，剔除了在流传过程中混杂在维吾尔木卡姆中的阿拉伯、波斯地区的木卡姆，使其具有了更为鲜明的民族特色；第二，把纷繁无序的种种民间木卡姆，统一规范为以“琼乃额麦”、“达斯坦”、“麦西热普”为内容的十二套大曲，形成了篇幅宏伟的音乐巨著十二木卡姆；第三，删除了晦涩难懂的阿拉伯、波斯语的词汇，并选用了著名诗人纳瓦依的《格则勒》为歌词，使这部音乐巨著从宗教色彩极为浓重的宫廷诗词的形式中挣脱出来。

阿曼尼莎罕对木卡姆的整理实际上是一次勇敢的创新和发展，使其更接近维吾尔族人民的生活，更适应维吾尔族人民的欣赏习惯，为这部古典音乐注入了新的生命。从此，在风云变幻的历史进程中，木卡姆一直和维吾尔族人民在一起，无论是哪个历史时期，无论你走到城市或乡村，都可以听到木卡姆的旋律在回响，抒发着人们收获时的喜悦，渲泄着人们在黑暗中的苦闷，表达着人们对美好未来的追求。木卡姆已经成为维吾尔族人民精神生活的支柱，它的价值已超出音乐领域，而具有历史价值、艺术价值、美学价值、欣赏价值、学术价值。

我们对这部古典音乐巨著的搜集整理始于1950年，当时担任新疆省人民政府副主席的赛福鼎·艾则孜同志亲自筹划和组织领导了这项工作。

在解放前，民间艺人们过着食不果腹、衣不遮体的凄苦生活，他们中有的冻饿而死，有的流浪行乞，技艺精湛者已为数不多了。十二木卡姆濒临失传的边缘。据沙车地区专员卡斯木江·康巴尔报告，叶城县有一位能演唱全套木卡姆的

吐尔迪阿洪。经过详细了解，吐尔迪阿洪的祖祖辈辈都是演唱木卡姆的艺术家，他们依次是依布拉音阿洪、阿西木阿洪、卡吾力阿洪等，吐尔迪阿洪是第五代。他们各怀绝技，有的擅长演奏卡龙，有的精于演奏沙塔尔，有的是击鼓能手，有的是演唱专家，可以说是木卡姆世家，对木卡姆的传唱作出过杰出的贡献。伊犁地区的肉孜弹拨尔是一位有很高名望的演奏家，他演奏弹拨尔堪称绝技；阿布都瓦力是人民喜爱的民间演唱家。他们长期在伊犁地区从事木卡姆演唱，对木卡姆得以在民间流传也作出了很大贡献。这些有功之臣被视为国宝，应赛福鼎·艾则孜同志的邀请，吐尔迪阿洪父子以及和他一起从事演唱活动的吾守尔父子、肉孜弹拨尔、阿布都瓦力都参加了木卡姆的搜集整理。

搜集整理木卡姆是一项专业性很强的艺术工程，音乐家的参与是取得成功的保证。因此，赛福鼎·艾则孜同志请求中央支援。中央文化部、国家民委立即调派中央音乐学院研究部的音乐家万桐书同志来新疆参加这项工作。此外，又邀请了驻新疆部队的音乐家丁辛以及在新疆采风和体验生活的北京、西安的音乐家刘帜、刘峰和维吾尔族诗人、翻译家克里木·霍加等。

经过充分准备，人民政府文教委员会受赛福鼎·艾则孜同志的委托，将民间音乐大师和音乐家组织到一起，1951 年 8 月宣布成立十二木卡姆整理工作组，万桐书任组长。工作组的主要任务是为流传在南疆、北疆的十二木卡姆录音、记谱并整理、翻译成维吾尔文、汉文两种文字的书面资料。

50 年代初，我国的经济发展尚处在起步时期，简陋的录音设备给搜集整理工作带来的困难是可想而知的。工作组仅

有一台美国老式钢丝录音机，电力供应也极不稳定。但是，为了抢救这部珍贵的文化遗产，各民族音乐家怀着对十二木卡姆的热爱之情，团结一心，艰苦奋斗，在人民政府和社会各界的支持下，仅用了一个多月，即初步完成了录音工作。这时，尽管部分音乐家返回原来的工作岗位，在后来的一段时间里，人员也调进调出时有更换，工作组的名称几度变更，但搜集整理工作并未因此而停止。万桐书在其助手连晓梅的协助下，一直坚守在这个岗位上，继续进行录音、记谱、校正等项工作。1954 年 7 月，吐尔迪阿洪父子应新疆维吾尔自治区文化厅的邀请再次来到乌鲁木齐，这次主要完成了三项工作：一是与维吾尔族作家阿尔西丁等合作，记录翻译木卡姆的歌词；二是再次进行演唱录音，在与 1951 年的录音资料对比中校正与补充资料，使其更趋准确完整；三是介绍十二木卡姆的形成历史、演唱场合、演唱形式以及木卡姆艺人的生活经历、师徒关系，等等。在此基础上，万桐书又一次对乐谱进行了整理，并将录音及乐谱报送中央有关音乐研究部门检听。中国音乐家协会、民族音乐研究所对新疆在搜集、整理十二木卡姆工作中取得的成绩非常高兴，希望整理好歌词，积极准备十二木卡姆乐谱和研究资料唱片的出版，并报请中央文化部拨款 3 万元予以支持。

为了完成十二木卡姆出版前的准备工作，新疆维吾尔自治区文化厅的领导再次建立了十二木卡姆整理工作组，主要成员除了万桐书、连晓梅外，又增加了音乐家邵光琛，仍由万桐书担任组长。

木卡姆的歌词多是古典诗歌，使用的是察合台语，当今掌握察合台语的人很少。另外，在多年艺人们的口头传唱中

的流失，一些歌词很不完整，这就增加了翻译整理歌词的难度。直到1957年邀请熟知古典诗歌的维吾尔族著名诗人尼米希依提·阿尔米亚大毛拉参加翻译整理，这项任务才得以完成。他在不作大改动的原则下，保留歌词的原意和风格，只以原歌词为基础，将其文字整理顺畅完整，使其不失原始资料的价值。

出版前还要做一项重要工作，即对十二木卡姆再进行一次全面调查，力争准确、完整地将这部音乐巨著捧献给全国，乃至世界的音乐界。为此，工作组不顾交通不便，旅途艰辛等，毅然决定深入到喀什、和田、墨玉、英吉莎等边远地区的农村，在3个月的时间里，骑马、骑驴、坐牛车访问了百余名有代表性的民间艺人，了解十二木卡姆的历史沿革、传唱地区、音乐结构，从而掌握了南疆的十二木卡姆的种种音乐流派，不同地区的音乐特点等珍贵的资料，并采录了喀什地区的木卡姆歌手苏来曼阿洪·克里木毛拉、吐尔逊阿洪演唱的木卡姆。万桐书、邵光琛就依据这些材料，又对已有的资料进行了整理、补充和校正，完成了交付出版的十二木卡姆的定稿乐谱。此时，赛鼎福·艾则孜同志已任新疆维吾尔自治区人民政府主席，他亲自为此书作序；万桐书也撰写了专文，介绍十二木卡姆及其主要演唱者吐尔迪阿洪。

十二木卡姆乐谱（两卷）于1960年11月由音乐出版社和民族出版社出版了，同时，中国唱片社也出版了南疆与北疆两种十二木卡姆的资料唱片。这一重要成果立即引起国内外音乐界的广泛关注。《人民日报》、《人民音乐》、《新疆日报》等各大报刊纷纷发表文艺界著名人士的文章，祝贺新疆在搜集整理文化遗产工作中取得的重大成绩，并阐述了十二

木卡姆出版的重要意义，将这部音乐巨著评价为东方音乐的明珠，是我国文化宝库中的瑰宝。1960年7月周扬同志在第三届全国文化会上将十二木卡姆赞誉为“东方音乐宝库中的巨大财富”。

1965年，我们组织新疆的音乐家、作家、舞蹈家创作的新木卡姆大歌舞《人民公社》就是运用木卡姆反映当代人民新生活的重要尝试。在推陈出新的原则指导下，艺术家们以十二木卡姆第八个木卡姆即乌夏克木卡姆为主，从表现新疆农牧区现实生活的需要出发，利用它的基本旋律，经过变奏、变调、扩展等手法进行加工、改编和创新，还采用了合唱、对唱、独唱、表演唱等音乐表现形式，既保持了木卡姆特有的鲜明的民族风格，又丰富了木卡姆的表现力，为古老的乐曲注入了新的生命。这部歌舞演出后得到了肯定的评价，在发展木卡姆的道路上迈出了第一步。

1975年，新疆歌剧团将京剧《红灯记》改编移植为维吾尔族歌剧，是新疆各民族艺术家又一次大胆的艺术探索。这部歌剧的音乐是运用十二木卡姆谱写而成的，艺术家们试图为维吾尔歌剧的发展开拓一条新路。歌剧要求音乐不仅要表现更为纷繁的生活内容，还要求音乐在激烈的戏剧冲突中塑造性格迥异的众多人物，作曲家只有在深刻理解木卡姆的条件下，创新的步伐才能迈得更大，才能完成歌剧音乐的要求。《红灯记》演出的效果表明，各民族艺术家的努力取得了成果，木卡姆为这部歌剧增添了瑰丽的民族色彩，使其具有了更强的艺术魅力，不仅受到维吾尔族人民的喜爱，也受到各族人民的欢迎，在新疆连演数十场盛况不衰。在北京演出也引起强烈反响，普遍认为；《红灯记》的创作为我国歌剧创作积累

了经验，是歌剧民族化的必由之路。演出后由八一电影制片厂摄制成电影在全国放映。

良好的开端引导各民族艺术家投入到发展木卡姆的创作之中，当今许多流行的歌曲、乐曲、舞曲大都是以木卡姆为素材创作的，这些作品多次在全国获奖。作为维吾尔族音乐之母的十二木卡姆，已经在用自己的乳汁为当代艺术创作提供营养。

近年，整理与研究十二木卡姆的工作也取得了进步。在当时的新疆维吾尔自治区人民政府主席司马义·艾买提同志的关怀和支持下，1980年，新疆维吾尔自治区文化厅将1978年成立的木卡姆学习小组扩编为木卡姆研究室，研究室附设木卡姆演唱小组。1985年，木卡姆研究室与艺术研究所合并。1989年，在自治区人民政府主席铁木尔·达瓦买提同志的关怀与支持下，木卡姆研究室脱离艺术研究所建制，在其基础上扩编为木卡姆艺术团。名称与建制虽然几经变换，但人员在不断得到充实，其任务一直是挖掘、搜集、整理、研究、学唱十二木卡姆。

十年过去了，木卡姆研究室又一次补充了吐尔迪阿洪演唱的十二木卡姆，将其篇幅扩大到320首，并由木卡姆演唱小组演唱，将全部乐曲录制了盒式带，公开出版发行，成为书店与音像制品商店最受欢迎的音带，很快即被抢购一空。

此外，万桐书、阿布都许库尔、艾买提江、周菁葆、周吉等人在国内外报刊上发表了多篇研究木卡姆的论文，出版了以研究木卡姆为主要内容的专著，使木卡姆研究进一步深入。1989年，成立了木卡姆研究会，铁木尔·达瓦买提任会长，木卡姆的研究工作正向深层次发展。

将木卡姆推上了舞台也是木卡姆研究室的重要成绩。1986年，他们按照木卡姆在民间的演唱形式，保持了原有的演唱风格和乡土气息，首先将且比亚特木卡姆搬上舞台，赴北京参加《华夏之声》音乐会。这台节目以音乐为主，间有民间舞蹈出现，鲜明浓重的民族特色、朴实无华的演出风格，使首都观众耳目一新。文化部副部长高占祥同志观后，给予十二木卡姆很高的评价，并赞扬演出为北京的舞台带来了春意。

1987年7月，应英国BBC电台和南岸文化中心的邀请，由玉山江·加米、艾买提江等八人组成的音乐家小组，赴伦敦参加第四届国际传统音乐节，演出的仍然是且比亚特木卡姆，由于人数过少，演出规模只得缩小，演出是在伊丽莎白女王音乐厅举行，节目不时被观众的掌声和欢呼声打断，结束时，演员连续三次谢幕，观众仍然不肯离去，又演出了几个片断以后，观众才鼓着掌离开音乐厅。英国皇家对外演出事务负责人米瑞夫人说："你们今天的演出博得了英国观众最热烈的称赞，你们的节目太精彩了。"我国驻英国大使说："你们第一次在英国舞台上向世界展示了中华民族的音乐艺术，为祖国和人民争了光。"

1988年10月参加在香港举行的第十二届亚洲艺术节，且比亚特木卡姆的演出把艺术节推至高潮。当地各报刊发表了四十多篇评论文章，一致认为，在这届亚洲艺术节的参赛节目中，且比亚特木卡姆应列榜首。香港的一位官方人士说："把十二木卡姆推向世界是值得的。"

1990年，新疆木卡姆艺术团带着且比亚特木卡姆到巴基斯坦访问演出，正如当地报纸评论员所说："维吾尔族的木卡

姆与巴基斯坦的艺术非常接近，我们看了以后感到非常亲切。”因而演出受到各方人士的欢迎，巴基斯坦政府的文化和体育部长向艺术团表示：“且比亚特木卡姆的演出给我们带来了高尚的艺术享受，中国政府把古典艺术推至舞台，献给广大观众，我非常钦佩，我们应该向你们学习。”

在德国举行的“丝绸之路”艺术节也邀请了新疆木卡姆艺术团，时间是1991年6月，在德国、比利时、瑞典、瑞士、荷兰等欧洲五国进行演出。行前，考虑到欣赏习惯的不同，我们对东方艺术能否在西方受到欢迎，感到没有把握。且比亚特木卡姆在慕尼黑的首场演出告诉我们：精美的艺术是世界性的，和各国人民息息相通。这场演出的艺术魅力吸引了观众，在演出结束时都不愿离开。在大家的热情邀请下，演出又延长40分钟，演出了拉克木卡姆的片断，以感谢观众对我们的热情欢迎。在柏林音乐厅的演出盛况更是令人难忘，当演出进行到第三段麦西热普的时候，观众纷纷走上舞台和演员们共舞，欢呼演出成功。

在比利时演出以后，我国驻比利时和欧共体的夏道生大使说：“到现在为止，我还没有看到在比利时有如此轰动的演出，作为中国人，我感到骄傲！”的确应该骄傲，我们都应该为祖国的文化宝库能够拥有十二木卡姆如此瑰丽的珍宝而骄傲！

搜集整理十二木卡姆记实

万 桐 书

生活在中国西部天山南北的维吾尔族，有着热爱歌舞的传统习俗。塔里木盆地南北绿洲是古丝绸之路的枢纽通道，维吾尔族人民长期与中原的以及周围的兄弟民族，和西南亚印度、波斯等国家，在音乐文化方面的相互交流与影响，其歌舞艺术更富有绚丽多姿的特色。

在丰富多彩的传统歌舞音乐中，古典音乐木卡姆占有重要的位置。维吾尔的木卡姆系音乐术语，其含义是："调式系列基调，及其调式、曲段式、节拍规范的曲体结构"。它是一种大型的歌舞音乐。分布在新疆广大地区的木卡姆，主要有四种类型，每一种类型又有两种至四种流派与不同的地区风格，其中喀什地区的十二木卡姆结构宏大，曲调最多，它与人民生活紧密相连，成为不可缺少的部分。随着历史的发展，它几经兴衰，到 20 世纪中叶，能比较完整演唱十二木卡姆的只有一、两位高龄老歌唱家，后继无人，濒临失传的境地。

1950 年，赛福鼎·艾则孜主席在北京提出搜集整理十二

木卡姆的意见。1951年3月，中央文化部、国家民委从中央音乐学院调派专人到新疆。7月，新疆文教委员会邀请喀什的艺术大师吐尔地阿洪、吾守尔阿洪父子和伊犁的著名歌唱家肉孜弹拨尔、阿不都瓦利到乌鲁木齐市。

7月中旬的一天，我们相见，这是我与吐尔地阿洪老人认识的开始，老人中等身材，戴一顶巴旦姆花帽，身穿紫、绿相间的彩条袷袢，下颚留着长须，浓眉，眼不大，但深邃的目光，炯炯有神，微胖的脸带着饱经艰辛的皱纹和一副慈祥、谦和的面容。初见，老人话不多，这次相见，标志着十二木卡姆搜集整理工作的开始。

维吾尔族艺术大师吐尔地阿洪，是当时唯一能够比较完整演唱十二木卡姆的人。他于1881年出生在英吉沙县的一个音乐世家，从12岁开始跟他父亲台外古尔学唱十二木卡姆，经口传心授，勤学苦练，到12岁时，就能独自背唱全套十二木卡姆。此后，他一直在喀什、莎车、和田等地演唱了五十多年，对艺术严肃认真，歌唱情深，富有魅力，扣人心弦，深受当地群众的敬爱。他在1951年、1954年两次到乌鲁木齐，参加十二木卡姆演唱录音，那时他已是70多岁的老人，他以忘我的热情，将全部十二木卡姆和丰富的音乐知识，一无保留地贡献给后人。

8月，文教委员会成立十二木卡姆整理工作组，经两个月完成喀什、伊犁十二木卡姆的全部录音。

1952年2月，开始了十二木卡姆（吐尔地阿洪演唱的）记谱，按音乐体裁的旋律简繁，从达斯坦——麦西热普——琼乃额麦到散序的顺序，由易至难，循序渐进，通过录音机逐句逐段地听记，经过两年半的时间，完成全部达斯坦、麦西

热普和部分琼乃额麦曲调的记谱初稿。

1954 年 7 月，第二次邀请吐尔地阿洪父子到乌鲁木齐，主要是整理、翻译歌词以及再次录音和了解有关问题。

十二木卡姆的歌词，多数是 15 世纪至 18 世纪中亚及维吾尔著名诗人的古典诗篇和部分维吾尔民间歌谣及民间叙事诗，全部 125 篇诗中，古典诗占 173 篇，民间歌谣 18 篇，民间叙事诗 24 篇。古典诗篇是用察合台文学语言书写，其诗歌格律有格则勒（qəzəl 双行诗）、马斯纳维（Məsnəwi 同韵双行诗）、柔巴依（Ruboyi 四行诗）和木斯台赫札特（MusTəlzd 双行诗再重复后引）等。诗歌内容，主要有政治抒情、哲理、爱情、箴言、赞颂（家乡、自然、先知）等题材。

古典诗篇的十多位作者中，有 92 篇是 15 世纪中亚著名诗人尼札木丁·艾力希尔·纳瓦依(1441～1501)的作品。如：热阿克木卡姆的太孜，用他的一篇政治抒情的格则勒诗唱道：

懂得爱的秘密，是那些离散而绝望的情人，
懂得享乐的技巧，是那些掌握着幸运的人。

爱情的不真，是命运对我们的注定，
欺骗和背信，是那些缺乏热情的人，

时间的辛劳，使我们消瘦又苍老，
美丽的力量，是拥有青春的男女。

孤独的滋味，从未渗入权贵者的心，
穷困的苦难，了解最深的是流浪人。

弱者的处境，爱侣们只有等待死亡的辱凌，
谁能下死亡的判决？是那残横的暴君。

被猜忌的爱侣们，所感受到的滋味，
好人不会知道，要请教我这样的坏人。

朋友们，纳瓦依生活在爱的戈壁里，
要知道他去问从那里来的游人。

琼乃额麦后半部分中有些音节韵律是民间歌谣体，每行诗有 7 或 8 个音节，内容多数是表达对追求爱情和幸福生活的愿望。如：潘吉尕木卡姆的赛乃姆唱道：

河滩的石子，一根树枝挑不完，
痛苦来到，眼泪擦不干。
架着鸽子，到处都走遍，
哪座花园，我与爱人没有流涟!?
转眼间又过了几年，
心里苦水变成血。

民间叙事诗都在十二木卡姆的达斯坦部分中，多为莫热拜（Morabə 四行诗，每第四行同韵）格律，是脍炙人口的民间传说故事，如《艾里甫与赛乃姆》、《胡尔里哈与海木拉》、《玉素甫阿合买提》等，其题材内容主要是爱情生活和英雄人物事迹，表现善良战胜邪恶、光明战胜黑暗、为幸福而欢乐、

受封建迫害而殉情等。十二木卡姆的歌词内容，绝大部分表现了历史上维吾尔族人民反对封建黑暗统治势力、追求光明幸福生活的强烈愿望，其中，也夹杂有颓废的祈求诗。

察合台语是揉合了西部突厥语的回鹘语言，是维吾尔族15世纪至20世纪的古典书面语。十二木卡姆的唱词中存在有零散不全和有些重复的情况，因此，邀请了熟悉察合台语的诗人、作家、翻译家，首先与吐尔地阿洪一起，把全部唱词逐句逐段地记录下来，然后进行整理与翻译。

1954年，有了磁带录音机，城市供电改善，再次将吐尔地阿洪演唱的全部十二木卡姆重新又录了一次，经1951年和1954年两次录音的比较，了解了十二木卡姆除部分间奏乐曲带有即兴演奏的成份外，其整体音乐结构严谨，调式、曲式规范，是一套曲调稳定的大型歌舞音乐。

同年11月，完成音乐和歌词记录后，吐尔地阿洪父子回到喀什，工作转入继续记谱和翻译歌词中。到1955年完成歌词翻译汉文初稿。同年底基本完成十二木卡姆全部记谱初稿。

1956年初，开始十二木卡姆的分析研究，经四个多月分析，然后按其曲式特点，将十二木卡姆的记谱作了系统的整理。全套十二木卡姆，共有12部（最后有一部终结性的“阿胡且西麦”），按吐尔地阿洪演唱习惯的排列的顺序与名称如下：

Ⅰ热阿克（Rak）　Ⅱ且比亚特（Qəbb yat）　Ⅲ木夏维热克（Muxawirak）　Ⅳ恰尔尕（Qargah）　Ⅴ潘吉尕（Pənjigah）　Ⅵ乌扎哈勒（Ozhal）　Ⅶ艾介姆（əjəm）　Ⅷ乌夏克（Uxxak）　Ⅸ巴亚特（Bayat）　Ⅹ纳瓦（Nawa）

XI 思尕（Sigak） XII 依热克（Irak）阿胡且西麦（əhvqəximə）

每部木卡姆中分琼乃额麦（Qong Nə9mə 大曲）、达斯坦（Dastan 叙事诗歌）和麦西热普（Mə xrap 歌舞组歌）① 三部分。十二木卡姆每部之间是一种横向的派生关系。每部的调式、曲调各异，而曲段②、节拍基本相同。除综结性的阿胡且西麦以外，共包括 167 首歌段和 75 首乐段，按民间音乐大师的说法，木卡姆是根，三部分是干，曲段是枝，曲段中的小曲则是叶，叶的数目就比 167 首曲段要多得多了，从头至尾演唱一遍长达 19 个小时左右。

琼乃额麦（以下简称大曲）由若干曲段构成，其曲段名称、节拍、功能、体裁及基本情绪如下：

曲段与名称	节拍	功能与体裁	基本情绪
1. 散序 Mukam 或 Mukaddim	散板	序唱基调叙咏	深厚、起伏多变
2. 太孜 TəZ	3/4	主题、陈述长叙咏歌	平稳
3. 太孜麦热乌里 Təzəm rquli	3/4	间奏"乐段"③舞曲	活泼

① 麦西热普（məxrap）词义有二：一、群众文娱活动。二、17 世纪下半叶中亚乌兹别克诗人巴热赫姆的别名。两者均不适合"十二木卡姆""麦西热普"之意，因此，用"麦西热普"曲式之名"歌舞组歌"。

② 曲段为歌段和"乐段"的统称。"乐段"表示"大曲"中的乐曲段子，用以区别曲式的乐段。

③ 参见《十二木卡姆》乐谱集下册附录 1—15 页。

4. 太孜歌段主乐句（段）再现			
5. 奴斯亥 Nushə	5/4 或 454/4	开展歌段 长叙情歌	激荡
6. 奴斯亥麦热乌里 Nushəməquli	5/4 或 454/4	间奏“乐段” 舞曲	活泼、激荡
7. 奴斯亥歌段主乐句（段）再现			
8. 克其克赛勒凯 Kiqiks lka	4/4	叙咏歌段 长叙咏歌	平稳
9. 克其克赛勒凯麦热乌里 Kiqik səlkə · mərquli	4/4	间奏“乐段”舞曲	活泼
10. 克其克赛勒凯歌段主乐句（段）再现			
11. 居拉 Jula	4/4	新歌段 进行曲风	振奋、豪迈
12. 赛乃姆 Sənəm	2/4	新歌段变奏 歌舞曲	稳健、欢快
13. 琼赛勒凯 Qong salkə	5/8	高潮歌段 歌舞曲	激情、热烈

14. 盘西路 Pəxru	2/4	舒缓歌段 歌舞曲	舒畅
15. 盘西路麦尔乌里 Pəxru mərquli	2/4	间奏"乐段" 舞曲	舒畅、优美
16. 盘西路歌段主 乐句段再现			
17. 太喀特 Təkit	3/8	结束歌段 歌舞曲	畅快、洒脱
散序主乐句变形 再现 Quxvrqə		散板	尾声（缀）

以上是大曲一般的结构形式，有的大曲曲段略有不同。大曲从散序唱（基调）开始，紧接着是3/4拍陈述性的太孜，音乐逐步开展，到急速5/8拍的琼赛勒凯，情绪热烈，是大曲的高潮部分，后接舒缓的盘西路，至畅快的太喀特，最后以散序主乐句（段）变形再现，作为尾声而结束。

大曲前部分的散序到克其克赛勒凯等，是古典叙咏歌段，这类歌与长音节的古典格律诗关系密切。因而形成了长乐句与多段体曲式；后部分的居拉至太喀特属歌舞歌段，旋律流畅，多上、下句对比进行。其歌词是音节韵律的民间歌谣，一般是四句段，每行诗7或8个音节，歌段的乐句、乐段多数呈方整型的结构。曲式有单一段式、同一乐句重复出现的复二段式、三段式等。

琼乃额麦部分歌段之间的转换，多采取"中断"连接，即前歌段结束在调式的Ⅱ级或Ⅵ级音上，紧接唱新段。或采用

并联过渡，即前歌段的结束音为后歌段的起始音，这是大曲曲式的基本特征。综上所述，大曲是由古典叙咏歌段，间舞乐段交替进行，和歌舞歌段构成的大曲曲式。基调→陈述→展开→振奋→激情→舒缓→畅快→尾声，是大曲音乐思维发展的基本程式。

每部木卡姆的达斯坦，均由 3 至 4 段叙事歌曲与 3 至 4 首乐曲组成，唱奏交替，是“达斯坦”曲式的基本特点。从第一首中速 2/4 拍歌曲开始，到快速的 3/8 拍或 6/8 拍乐曲结束。第二、三、四首歌曲，多数是第一首歌曲纵向的变奏派生。

达斯坦歌曲，一般都结束于主音。每首歌、乐曲，既是完整结构中的组成部分；分开又可以是一首独立的歌曲或乐曲。达斯坦属于一种唱奏交替的叙事歌乐套曲。

每部木卡姆的麦西热普，均由 2 至 7 段祈颂性的歌段组成，麦西热普的曲调朴素、流畅，音域不宽，从中速 7/8 拍的第一歌段开始，紧接 2/4 拍的若干歌段，速度渐快，情绪渐高，直到情绪高潮点而终。歌段之间，多数用并联与中断连接，构成歌舞组歌曲式。

综上所述曲式特征，十二木卡姆是一套包含有大曲曲式、叙事歌乐套曲和歌舞组歌的大型木卡姆曲体。其体裁是集诗、歌、乐、舞的大型古典歌舞音乐。

在完成记谱整理和歌词翻译初稿后，1956 年 8 月，全部十二木卡姆记谱初稿，连同 1951 年和 1954 年的录音磁带，送北京审听，得到中央文化部、中国音乐家协会和民族音乐研究所的大力支持。中央文化部为整理、出版十二木卡姆调拨了专款，业务由民族音乐研究所指导。

为了进一步作好歌词的整理，1957 年初，邀请维吾尔族著名诗人尼米希依提整理歌词。完成了歌词的整理和汉译。

1957 年 8 月组织了十二木卡姆普查小组，到南疆调查，主要了解十二木卡姆在民间流传的状况、与人民生活的关系、各地演唱十二木卡姆音乐家的生平、职业、演唱经历、会唱多少木卡姆、师徒关系、风格与流派、十二木卡姆的历史沿革、与其它文化方面的关系等等。

普查组从塔克拉玛干南缘的和田、叶城、莎车、英吉沙、喀什，转向北缘的阿克苏、库车等地，用 3 个月的时间完成了普查。经调查了解到，流传在这一地区的十二木卡姆，是许多民间木卡姆音乐大师们，以口传听授的方式，一代一代地承传下来。十二木卡姆的演唱形式有多种：一种是师兄弟或师徒两人结伴，经常在城乡人数不多的家庭宴会中，按听众对象选唱不同的大曲曲段。一般主唱者自弹萨它尔，伴唱者击手鼓。和田地区常常是主唱者自弹卡龙（拨弹弦乐器），吹苇笛者伴奏，或奏手鼓帮唱。

有的是三、五人，在婚礼、喜庆场合，或农村麦收后的麦西热普中，选唱“大曲”中的歌舞歌段，同声歌唱，伴随众人舞蹈，用萨它尔、扬琴、弹拨尔、热瓦甫和手鼓伴奏，情绪热烈欢快。在上述两种场合中，一般都不唱十二木卡姆中的麦西热普。还有在传统习俗性的群众集会场合中，大家同声高唱大曲中的歌段和麦西热普，有时一、两百种纳额热（铁鼓）、萨巴依、手鼓和热瓦甫等乐器一起伴奏，情绪异常热烈。

经过整十年时间，完成了音乐大师吐尔地阿洪所演唱的十二木卡姆的记谱、整理和歌词的整理、翻译。1960 年 11 月，

由北京音乐出版社和民族出版社联合出版了维吾尔族古典音乐十二木卡姆乐谱两卷集。

十二木卡姆乐谱两卷集的出版，引起了国内外音乐界极大的反响，纷纷来函索求。哈萨克共和国报纸，以头版报导了出版消息。许多文艺团体和作曲家纷纷采用十二木卡姆的音乐素材，创作各种形式的音乐作品，其中有独唱、合唱、大歌舞、歌剧等，出现在舞台上。50年代完成维吾尔族古典音乐十二木卡姆的整理、出版，这只是第一步，还有许多搜集、整理、研究的工作要做。古为今用、推陈出新地整理、研究传统古典音乐木卡姆是至关重要的。

正如赛福鼎·艾则孜主席在“序言”中所说的：“优秀的维吾尔族古典音乐十二木卡姆的挖掘、整理以及有史以来第一次完成的出版，是发展维吾尔族文学艺术事业上的一件大事。这是党的民族政策在文化战线上又一显著的成就。”又说：“……但这并不是说我们在十二木卡姆方面的整理、研究工作可以结束了，应该看作这仅仅是一个开始……。”

略论十二木卡姆的形成

伊敏·图尔逊

维吾尔音乐在漫长的历史发展过程中，形成了独具特色的艺术传统。这个传统世代相承产生了自己独特的流派（民族风格）。

古代，因为没有乐谱符号，只有通过研究探讨现存乐器的音柱（品）和演奏特征才能推测出古代乐曲的总框架和旋律。

我们的祖先从跨入或即将跨入文明阶段时就发明了乐器。由于曲调先于乐器，曲子除了口头演唱外，为了生动传神并使其推广在曲调中掺进新声，乐器的需求便产生了。渐渐地各类乐器（皮乐器、气乐器、弦乐器）便制造出来了，并得到了发展。同时，乐器又逐渐地适应了律学体系。

一、木卡姆——民乐

格则勒或歌曲的躯干是音律。伟大的语言学家马合木特

·喀什噶里定义为："律即诗之韵律"，"曲即歌曲、音调。"在古代叫做"Küy"、"Küg". 例如："ər KügləndI"——"Adəm KüylIdI"(唱歌了)。甚至在纳瓦依时代(截止到16世纪)这个词的发音都是"Küg"，意义为"音调"，"声调"。古代操突厥语的人民用"YIR"、"IR"两词来表示歌曲的意思。由这个词变化出了"YIRLAMAH (IRLAMAK)"，"YIRAGHU"，"YIRAW"或者"YIRLAGHUCHI"等词。例如："BU YIR Иə Küg üZ OL"(这个歌用什么韵律演唱?)这个词在维吾尔——葛逻禄语(书面语)中一直使用到16世纪。在乌古斯——克普恰克语中至今仍以"j̇ir"的形式使用着。这个词从人种学角度可以追溯到非常遥远的时代。记述公元前事件的汉文史籍如：《毛诗》、《周礼》、《文选》，班固《东都赋》《孝经·纬钩命决》云"北夷之乐曰禁，西夷之乐曰'傑侏'或'傑昧'，'林离''朱离'或'兜离'。"《周礼·春官·鞮鞻氏》郑玄注《公羊传》云"昭公二十五年，次舞大夏……。""傑"或"傑昧"可能是"YIR/JIP"一词——"昧"的音译。同时"兜离"是"TθLuM"一词的，"侏兜离"则是"YIR——TθLuM"一词的音译。塔勒义艾以玛尼于1705年在纳瓦依著作的基础上撰写的《古词语词典》中注释道："TθLuM"是指突厥人在正式的喜庆节日、麦西热普、娱乐场合演唱的带有舞蹈的歌曲。艾力希尔·纳瓦依的《正义者的惊愕》一书中曾有这样的诗句：

把突厥乐曲配上器乐，
边舞边歌尽情欢乐。

总之，我们的古代语言中，除了"Kug"，"YIr"(Ir)、"Tθlum"等词表示"歌"、"曲"、"音调"、"音律"等义外，还

有“ULAN”(月兰这个名称。月兰本是盛开在草原上的一种红色花朵，为了烘托节日及麦西热普的喜庆气氛故将合音形式的热烈欢快的歌曲以此花命名。)在我们祖先中广泛流传，在各种喜庆娱乐活动中，男女之间或二人对唱表达爱情时唱的歌曲叫“ULAN”(月兰)。这种歌曲在维吾尔人民中很普及，仍在传唱着。这种歌的名称在纳瓦依的《莱丽和麦吉侬》叙事长诗中也会见到。例如：

荒漠上的“月兰”(歌声)颤向天边，

美好的愿望一定会实现。

人们说歌曲——音乐是不存在界限的(国家或民族界线)，这话不无道理。为人民迅速接受的某个歌曲——音乐跨越界线在其他国家人民中间得到广泛流传。正如一个民族语言的词汇成分中渗入了其他部落和其他民族的词汇一样，民族音乐中也渗入并吸取了其他部落及其他民族的音乐音素。正如维吾尔音乐接受了其他民族音乐的影响而丰富了自身一样，它对其他民族的音乐也产生了广泛影响。古代曾作为维吾尔先民的“胡戌”艺术对公元前3～10世纪的周、齐的古代音乐产生过不少影响。魏、晋、六朝和隋唐时期，疏勒乐、龟兹乐、高昌乐对中原音乐在理论和实践上都发生过影响。

由于维吾尔人民的族源中的部落、部族成分多而广，所以维吾尔的音乐文化也呈现出多层次、多源流色彩，但在独具特色方面又不同于其他民族的音乐。我们的音乐史基本上也是民间歌曲、木卡姆、民间演唱艺术及各种乐器的历史。

现代维吾尔音乐按风格和结构可分为两大类：一为荒漠——森林音乐；一为果园——绿洲音乐。但二者的界限并不是绝对的。荒漠——森林音乐使人回想起非常遥远的过去：我

们的先辈们生活在游牧时期的物质和精神生活状况。它是适合于表现这种状况的艺术形式。果园——绿洲音乐则表现了我们祖先在社会发展史上定居时期的物质和精神生活状况。荒漠——森林音乐主要由刀朗调式组成（部分伊犁田野麦场歌曲和和田的打场歌曲也有这种音乐的表现）。刀朗歌曲中仍然有绿洲——果园调式的因素。绿洲——果园音乐主要由疏勒乐（和田乐基本上也与这一类并行）、龟兹乐（库尔勒调式大多与库车乐互为姐妹因而与龟兹乐并行）、高昌——伊州乐及由这三地区的乐曲的某些因素所构成的伊犁调式（这也独具风格的次要种类）组成。以维吾尔民族旋律为母体的这些调式都具有地域特征。运用同步和时代观点来分析这些调式时，可发现渗透到维吾尔民族的族源成分中古代塔里人（包括疏勒人、龟兹人）的调式是维吾尔音乐的滥觞。

木卡姆既是民乐也是民俗。所以，数以千百计的民乐经过筛选，各地做了一定的系统化工作，使其纳入一定的乐曲体系之中，加上各地的名称被称之为十二木卡姆。木卡姆经过了社会文化的各种发展阶段，通过对每种木卡姆地域特色的整理和规范，而归结出了木卡姆这一专门名称。人们普遍认为十二木卡姆是在16世纪加以整理并逐步形成的。十二木卡姆是在我们民族文化富有形象的体系中占据非常重要地位的不可多得的音乐遗产。

音乐，非常富有人民性

十二木卡姆的源渊基本有二；一是古代“YIr——Küy——Yθlüm”（妹兜离）的传统特征的基础上发展起来的一套曲调，这是时代因素；另一个是音乐方音，即：龟兹、疏勒、高昌（及伊州）和于阗曲调（由这些而派生出的伊犁歌

曲）。龟兹有史以来就同高昌关系密切。同时龟兹西部的疏勒不同于葱岭西部的胡人，相反，同龟兹的联系是密切的。以十二木卡姆的音乐源渊龟兹乐为例，该乐在史籍有很明确的记述。据汉文史料记载，早在公元前 2 世纪龟兹就具有灿烂的文化。《前汉书·西域传·龟兹志》，《后汉书·班超传》、《三国志》中的《魏文帝传》，《晋书·武帝传》及《晋书·龟兹志》及隋、唐、宋等朝代的史籍中对龟兹的地理风貌、政治、经济、文化艺术状况、居民信仰和风土人情都有详尽的记载。据文字资料看，龟兹乐以其特色和非凡的魅力闻名于东方。最迟，从公元 4 世纪开始在中原得到广泛传播。龟兹乐不光在中原的诸朝代的宫廷中享有殊荣，而且流传到民间"其器大盛于闾阎。"北周突厥公主嫁给周武，赴京时带去了以苏祗婆为首的正式乐队。

《隋书·音乐志》载："又诏求知音之士，集尚书，参定音乐。"桂国沛公郑译云："考得乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名。七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能通。先是周武帝时，有龟兹人曰苏祗婆，从突厥入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云："父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。"以其七调，勘校七声，冥若合符。一曰"沙陁力"，华言平声，即宫声也。二曰"鸡识"，华言长声，即商声也。三曰"沙识"，华言质直声，即角声也。四曰"沙候加滥"，华言应声，即变徵声也。五曰"沙腊"，华言应和声，即徵声也。六曰"般赡"，华言五声，即羽声也。七曰"俟利"，华言斛牛声，即变宫声也。译因而习弹之，始得七声之正。"

关于龟兹古代居民和族源成分有种种推测。有些研究家

根据从库车发现的佛经残卷、各种契约文书及因宗教关系而命名的人名中研究，认为库车的古代书面语仍属伊朗语族的东语支，龟兹居民属于伊朗人种的人民。反对这种推测的学者则考证出当属于来自东方的阿尔泰语系的人民（如：最早的月氏、氐、羌，公元前后2世纪左右，匈奴，包括隶属于匈奴的乌纥、丁零，以后，最迟当在五、六世纪左右的高车、突厥人）变成了库车的主要居民。唐代文学家段成式所撰《酉阳杂俎》一书中收集的故事神话中有一则记载：龟兹王阿主儿聪慧无比，极有才干。这位皇帝的名字叫“阿主儿”，突厥语的“BAGHATUR”、莫贺“ILTER”（领路人）相类之官爵名称，可能是“阿力甫主儿”。

唐代史籍中关于龟兹的记述一直延续到8世纪的上半叶。唐高宗时期（627年）龟兹国王苏伐叠，以突厥官爵号时以健莫贺俟利发而闻名。

《宋史》所载龟兹国史云：“龟兹本回鹘别种，其国主自称狮子王，衣黄衣宝冠……或称西州回鹘，或称西州龟兹，或称龟兹回鹘。”

玄奘《大唐西域记》卷一载屈支国（旧曰龟兹）“管弦伎乐，特善诸国。”

法国学者S·列维在《所谓乙种吐火罗语即龟兹语考》一书中曾说，今日库车居民以古来习惯的韵语而著称，……M·哈特曼在其著作中说，叶尔羌土著居民讲，“库车之语言清纯；语言用诗……”。“今吾人可更进一步曰，今库车语或存有古龟兹语之遗迹。”

S·列维还记述说：库车在佛教影响下文学得到了发展，库车在接受印度经典时，未拘泥于原文，进行了独立的工作

——将佛经译成汉文时曾借助了库车语。即：选用词语、术语时以已被库车吸收并变通的音译为主。

高昌回鹘也不是直接从梵文原本，而是从自己熟悉的吐火罗语（或库车语）文本来翻译佛教经卷的。

总之，按照上述理由，库车的古老居民应为阿尔泰语系的部族，语言属突厥语族，但其语言深受佛教文化影响，渗入了不少印度——伊朗词语，甚至语法结构也产生不少变化。

现在让我们回到有关龟兹乐的本题上来，拿苏祇婆证实而传入中原的"五旦七调律"来说，"五'TON'（音'同'意为'音'、'律'）即汉文之五旦（即：宫、商、角、徵、羽）。这个音列在公元前周朝以前称为"五旦"，后来发展为七音。"五旦"（五音）中各相邻两音间的音程，除了与徵、羽与宫（高八度的官）之间为小三度外，其余的均为十二度。"七调"也是在"五旦"的基础上升高的音级，按照这个音级，"七调"是宫、角、变徵、羽、变羽。五旦和七调在配乐时产生了十二个节拍，产生十二节拍的七调的上述名称同现在西洋乐中采用的七大调的名称一样，即：C、D、E、F、G、A、B。这种音制为十二平均律。同时，按照调式所包含的音量而称之为"五声音阶"、"七声音阶"等。

研究中亚操突厥语人民音乐规律的法拉比（873～950年）对前代的阿拉伯音乐大师（如：满素尔翟力翟力、以布拉欣买吾司勒、以司哈克吾司勒、叶海亚艾勒麦基等）音乐研究的成果及"律学"进行了考证、钻研，提出了自己的一套独特的音乐理论。这位音乐学家对突厥音乐按照"JINS"（种类）、TƏBƏKAT（等级）、iNTiKAL（变替）、KθƏWi（加强）、MULəWWə N（曲折）"的五音阶做了细致的考证。法

拉比对当时普遍流行的乐器“琵琶”的声音结构做了细致的研究，将其分为五个音品（绝对值——1，食指 8/9，中指 27/32、无名指 64/81，小指 3/4）与四弦（粗低音、高音、中音、低音）相配合。法拉比通过琵琶的弦和音柱将乐曲声调加以分解，用五分法，使用了类、调（音阶）、变、强、弯等术语。从五分法中将转调再细分为：连接转调，音停转调，继续转调，反复转调四类。这种变化是一种将八度分为 12 个平均律的半音的律制。

法拉比关于音乐的理论体系同苏祇婆的“五旦”“七调”体系是相同的。因为，我们有权这样说这两位大师的音阶理论是他们对突厥音律、曲调进行研究并系统化而归结出来的。

音律名称对照表：

国际（西乐）音名：

C D E F G A B

意大利语音名：

mi fa sol lya si do re

汉语音名：

宫　商　角　徵　羽　变宫　变徵

印地语音名：

Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni

苏祇婆所定音名：

沙陀力、鸡识、沙识、沙候加滥、般赡、沙腊、俟利箑。

法拉比的五分法和七音符：

əllədi Bil Kul、əllə di Bil ərbəə、llədi Bil Həmsə、əllədi、Bil Kul Wəl ərbəə、əllədi Bil Kul Wəl Həmsə、Tə' N əl Bədi əəllədi Bil Kul.

（用西乐术语表示应为 ton、quarte、quint、octave、double octave）法拉比所定的阿拉伯字母符号：

ھ غ س ن ل ط ى

维吾尔人民的木卡姆演奏艺术家也对音律的长短、高低加以细致地分辨，往往使用某些音名：

稍长、稍短、1/4 高、1/4 低、1/8 高、1/8 低，略音（即音域既非 1/4，也非 1/8），有的民间歌手还用“点”的多少来区分。

苏祗婆受佛教文化影响，生活在词汇中含有大量印地——伊朗语的古代龟兹语（确切地说应为书面语）环境中，在音乐理论中采用了印地——伊朗语中的现成术语。正如法拉比虽出身于突厥，却在阿拉伯——伊斯兰领地内进行学术研究，他的全部著作均使用阿拉伯语，当然也包括音乐术语。

二、十二木卡姆的形成

木卡姆一词是阿拉伯语，原义为“位置”、“等级”，后演变成“音律”、“音调”。后被维吾尔语接受并使其成为专有音乐术语。当我们使用木卡姆一词时，其原定义是指传统的十二套乐曲，专指维吾尔音乐创作的主体的名称。木卡姆是维吾尔音乐旋律的象征。一直到 13 世纪维吾尔语中没有出现木卡姆这个词，总之，在哈喀尼亚语中阿拉伯语、波斯语词汇很少。14～16 世纪的维吾尔文学语言——察合台语时代，文学艺术上大量地吸收了阿拉伯、波斯语词汇和风格，音乐界（音乐理论术语，甚至乐曲名称）也使用起了阿拉伯、波斯语词汇。

维吾尔音乐文化以木卡姆命名的一整套复杂的歌曲音乐系列是在古代传统的基础上，继承了苏祇婆、法拉比等著名音乐家总结的音乐理论基础和音韵律，吸收了同维吾尔邻近的部族和民族的音乐优点而发展起来的。

木卡姆并非一时、一地、一次产生出来的，而是在不同地方，不同时代逐个创作形成的。但某一部木卡姆创作于何时何地，却无法找到答案。某些作者认为木卡姆音乐是神的创造，推测出每一部木卡姆都是某一位圣贤遗留下来的。16世纪的一位佚名著者在其所撰《音乐浅论》一书中这样写道："最初，木卡姆只有七个，它们是七大圣贤遗留下来的；拉斯特是亚当遗留下来的；赫加孜是由依卜拉欣遗留下来的；热哈威是由依兹玛依尔遗留下来的；乌夏克是由雅可甫遗留下来的；依拉克是由尤素夫遗留下来的；奎遣克是由尤努司遗留下来的；玉赛尼是由达吾特圣人遗留下来的。"和田人志传家艾斯买图拉合磨吉孜认为每一部木卡姆的创作都应属于历史上著名的文人学士。有些研究家鉴于纳瓦曲式中以纳瓦依的格则勒为词这一事实，就认为纳瓦木卡姆是纳瓦依创造的。但是，收进纳瓦木卡姆中的二十段左右的乐曲并非全都以纳瓦依的格则勒为词。同时，纳瓦依在其所撰的《英雄穆罕默德传略》一书中，根据自己的挚友穆罕默德在恰尔尕合曲式中用特日来孜的格则勒为词，色尕合曲式中用艾布勒哈司木巴布尔和艾卜赛义德米尔扎的格则勒为词，潘吉尕合曲式中用买吾腊那卡特比的诗歌这一事实就推测认为：色尕合、恰尔尕合和潘吉尕合等乐曲是由英雄穆罕默德创作的。由于某一部木卡姆乐曲以某一诗人的格则勒为词，就推断该木卡姆乐曲是该诗人或艺术家的创作是不符合科学原理的。一位艺

术家以非凡的天赋演奏某一部木卡姆乐曲和在每个地方发挥个人的演唱、演奏技巧，以此使木卡姆乐曲得以广泛地传播这是很自然的事。但不能由此而认为该木卡姆乐曲就是该艺术家的创作，而只能是他为该木卡姆乐曲的日臻完善而作出自己的贡献。

中世纪的音乐学著述者论述了木卡姆的时间性，认为每一部木卡姆应在某个时间演唱。(律历学家把一昼夜划分为若干时辰)，传记家乃吉米丁·凯乌开毕（卒于1576年）在《乐书》一书中这样写到：为了演唱某一个木卡姆，必须选择适当的时辰。热哈威木卡姆应在日出前演唱，乌夏克木卡姆应在日出以后，拉斯特应在早饭前，依拉克应在早饭时，布孜鲁克应在日落时，布赛力克应在晡礼（午后三四点钟）时，赞古来应在日落前，乃娃应在昏礼（黄昏）时，宰来福侃应在就寝前，以斯泛涵应在夜晚演唱。

有些音乐研究家把现代音乐的起音音符名称同七音级和七大行星及某些黄道宫的概念联系起来进行了排列：

1. mi——乃　娃——月球——宝瓶宫
2. fa——布赛力克——水星——天秤宫
3. sol——拉斯特——金星——白羊宫
4. lya——依拉克——太阳——双子宫
5. si——乌夏克——火星——无
6. do——宰热甫坎迪——木星——巨蟹宫
7. re——然哈威——土星——无

从以上论述可以知道，中世纪的有些音乐著述家，将木卡姆限制在“七”这个数字内，宣扬它是由七大圣贤遗留下来的，同七大行星有关，认为木卡姆是“神圣的乐曲”，这是

一种附会的说法。

一直到 16 世纪木卡姆的名称很不统一。在古代诗人的格则勒和达斯坦中可以碰到这样的名称。如：在纳瓦依的作品中大量看到的是：乃娃、比雅特、艾介姆、依拉克、海佳孜、奇哈尔嘎合、拉斯特等曲名（其中的有些名称在鲁特菲、赛喀克的著作中亦可见到）。总之，可知这些木卡姆——调式是在纳瓦依时代之前创作的，所以在纳瓦依的著作中被加以引用。

16 世纪在叶尔羌汗国的音乐家——诗人柯德尔汗和阿曼尼萨罕王妃的倡导和指导下通过广泛的挖掘整理，按照科学规律及理论基础（原则）加以整理，大体上可归入维吾尔十二木卡姆的是拉克、且比亚特、木夏维热克、恰尔尕合、潘吉尕合、乌扎哈勒、艾介姆、乌夏克、纳瓦、巴亚特、思尕合、依拉克。这 12 套由 300 多个古典民族旋律构成。维吾尔十二木卡姆独具风采之处在于它完整地保留了其古风。

有些木卡姆研究家曾提到过萨珊王朝末期（5、6 世纪左右）创造出了“MəKAM”，当时生活在呼斯罗二世宫廷中的作曲家巴尔拜迪，为都瓦孜都合木卡姆（十二麻卡姆）奠定了基础。但是人们没有想到，在那个时代巴列维——波斯语中并没有木卡姆这一阿拉伯语词汇，因而在木卡姆的名称和结构方面没有明确的资料。中世纪时，有关音乐的志书中，才有了关于声调音阶的记载，除法拉比外，艾卜艾力以本森纳（980～1037 年）也对音乐和声学、音程拍节间题赋予了深刻的概念。生活在阿塞拜德的音乐家、学者赛福丁阿不都勒·穆敏义本玉素甫·艾勒乌日麻威（1216～1294）在《套曲书》一书中，论述了音律由十二律形成的道理（规律），使用

DAIR 一名的同时，还用“PəRDə”“SHəDD”等同义词。在中亚，“MəKHAM”（木卡姆）一词第一次出现于麻合默德以宾买斯吾德希拉孜（1236～1310）的著作中。但它并不表示曲调（音律）的系列，而是作为表示曲调（音律）的声学地位的一个词来运用。汇集到“乐律”一书中的曲调分为12种，按照形成“PəRDə”（或十二木卡姆体系这一推测），阿不都热合曼加梅（1414～1492）的《论音乐》一书中纳入该体系的曲调名称是：拉斯特、乌夏克、纳瓦、布赛勒克、以斯泛涵、宰热甫坎迪（或奎遣克）、布孜鲁克、湛古来、热哈威、胡赛尼、希佳孜、依拉克。在阿不都热合曼的同代人阿不都哈德尔买拉格的著作中也可以看到这些名称，并论述了它们之间相互产生或有联系的事实。例如：萨勒麻克旋律的湛古来、希佳孜、以斯泛涵调式从拦斯特木卡姆中找到准音。拉斯特音柱同胡赛尼以斯泛涵、赞古来同源，胡赛尼音柱同以斯泛涵、拉斯特、宰热甫坎迪音柱有联系。赞古来音柱同拉斯特、希佳孜、依拉尧、布孜鲁音柱有联系等等。然后，注明了这个音柱是属于12基本音级（艾嘎哈、艾希然、艾然克、拉斯特、都嘎合、赛嘎合、恰尔嘎合、潘吉嘎合、纳瓦、胡赛尼、艾伍基、穆海叶儿中的哪一个）。

某些研究者的意见认为：在维吾尔的十二木卡姆的影响下，中亚在18世纪出现了谢希木卡姆，而在伊朗则出现了达司特加赫（意为：传统木卡姆）等。它包含的木卡姆有：布孜鲁克、拉斯特、纳瓦、都嘎合、塞嘎合、依拉克，在阿塞拜疆有七“MOGHAM”或代斯特加赫，它们是：拉斯特、秀尔、赛嘎合、恰尔嘎合、比雅提西拉孜、呼玛庸、秀什塔尔．在土库曼其名称和结构与其他民族的木卡姆不同。

突厥木卡姆研究人员阿吾卡提阿塔太尔孜巴西在论述音乐大师阿布都克力木艾力艾拉非的《At-tarab Indal-Arab》《阿拉伯音乐》一书时引经据典地这样写着“伊拉克音乐大师阿布都克力木艾力艾拉非写道“今天所唱到的伊拉克木卡姆正是塔塔尔（蒙古）时代的突厥和伊朗音乐本身。”还写道：“另一名伊拉克音乐研究者艾则孜艾力证明：今天的伊拉克木卡姆与阿巴斯朝时代阿拉伯音乐木木姆没有任何关系。”根据坦尔孜巴西的研究，伊拉克音乐家的意见是从近代至今在巴格达演奏的音乐中突厥调子占有优势。归突厥木卡姆的艾介木、且尔嘎合、希加孜、呼玛云、马呼尔、拉斯提、纳娃、乌夏克、尼哈完得知斯嘎合木卡姆均为独奏形式。关于塞尔柱时代的音乐，呼加阿布都勒卡德尔（1360年～1435年）的《Makhasudul-Alhan（《音乐见略》）》著作，在乌夏克和乃娃木卡姆里因能表现英勇强壮精神以战斗进行曲被采用。另据土耳其文人马依尔乃克比分析研究：“如果看看乌夏克、乃娃和拜雅特木卡姆的古老性以及它们的相似之处，就会发现它们出于同源。”正是这位学者研究了突厥木卡姆，提出了这样的观点：不应将突厥音乐的音品名与木卡姆名称相混淆。大家知道，在突厥音乐中有很多与音品同名的木卡姆。但这不能证明这些音柱与木卡姆有直接联系。例如：拉斯特、且尔嘎合、都嘎合、斯嘎合等木卡姆虽然可以在与自己名称相同的音品上起音，但其他木卡姆就不是与在自己名称不同的音品上起音的。（例如：布塞里克、乌夏克、希佳孜和拜巴雅特等木卡姆都是以都嘎乐音品起音的木卡姆。而玉塞音却超出且尔嘎合和斯嘎合调式，而在都嘎曲调式上找准音。）当然，维吾尔十二木卡姆也有依据声学十二音品名称称呼的木卡

姆。如：都嘎合、斯嘎合、且尔嘎合、潘吉嘎合等名称就是这样的。

中亚乌孜别克和塔吉克人民的古典音乐谢希木卡姆是歌唱音乐，其中纳瓦、赛嘎合、依拉克同维吾尔十二木卡姆中的 3 个木卡姆的名称相同。但它们的旋律、品位、声调和复杂构成极不相同。例如：以第十二木卡姆的比雅特为例，它是谢希木卡姆的第三个，即纳入都嘎合木卡姆的曲组中的一支，而乌夏克则是谢希木卡姆的第二木卡姆的曲调和这个曲调中的一首歌曲的名称；艾介姆并不是谢希木卡姆或伊朗代斯特嘎合的一个特别的木卡姆，仅仅是性质各异的古老曲调和歌曲曲群。例如：正如拜以特勒克艾介姆，南乌鲁孜艾介姆，穆合曼斯艾介姆一样，谢希木卡姆中的木卡姆的分支不象和进入维吾尔十二木卡姆中的木卡姆曲调分支那样，既不固定也不复杂。

维吾尔十二木卡姆（除个别名称的相同之外）音乐结构专门化，其形式系统而独具风采。

到喀喇汗王朝和高昌王国时期以后一个时期（13～15 世纪）喀什噶利亚和准噶尔地区政治上大多缺乏安定，文化经济发展出现衰落，由于“家不宁，则国不昌”的原因，全面继承和发展文化遗产的可能性很小。只有在赛依德王朝时期，出现国泰民安的局面之后，才为发展音乐文化从各方面创造了条件。另外，此时的君王热爱科学文化而且体恤民情，这对木卡姆的发展起了特别重要的作用，这是众所周知的。艾卜赛依德汗的长子拉失德汗既是诗人又是乐师，由于在他的庇护和支持下，为喀德尔汗和阿曼尼萨罕王妃等人在音乐文化上做出不可磨灭的贡献创造了条件，所以，以叶尔羌为音

乐研究中心，挖掘整理了流散在各地的木卡姆，使十二木卡姆恢复了全貌。

将维吾尔木卡姆分为十二部纳入科学的音乐体系并不是毫无根据的。我们已知许多研究者依据天文学、律历学、艺术学、音乐学及民俗学等学科的普遍概念，确定了十二这个数目。天文学和律历学上有十二宫、十二生肖，每年有十二个月，每天有十二个时辰等概念，艺学和诗学上有十二律，音乐学上有十二柱、十二调、十二均及其他方法。在风俗习惯用语中有十二个时辰二十四个小时，人体器官有十二指肠、十二经脉，维吾尔人以前曾信仰过的佛都有十二因缘、十二部经，古代历法学家将一昼夜定为三十度，解释说等于三百六十度的十二。总之，中世纪时，我们的音乐家们在整理木卡姆时，在十二这个概念的基础上，针对一年十二个月，一日有十二时辰就确定了十二这个数目。又按照三十度子午线体系将每个木卡姆由三十个调式组成。由此，有了十二木卡姆由三百六十个曲牌和乐曲构成的推测。

维吾尔十二木卡姆中，每一个木卡姆都有琼乃额麦、达斯坦、麦西热普三大部分。每一部分原来有 4 个基本调式和若干个变调组成。因为，每一个木卡姆都是具有历史意义的人物和事件（首先是赞美颂扬、求救歌唱），通过艺术手段表现人民精神状态和习俗的音乐化的艺术体裁，可能才将每个木卡姆划分为序曲琼乃额麦、陈述（达斯坦）、舞乐收尾（麦西热普）三部分。琼乃额麦部分又分为：太孜、怒斯哈、赛里开、赛乃姆 4 个主调式；达斯坦部分分为：达斯坦（史诗）和与其有关的太克特——4 个主调式；麦西热普部分有：排什若、朱拉、穆斯太扎得或莎克伊纳玛等 4 个主调式。这

样每个木卡姆由 12 个主调式和怒斯哈、赛力开、太孜等的变化中汇合到基本曲调中的玛尔古勒等 18 个副调加在一起总共由 30 个曲调构成。这个推断符合木卡姆的历史传统、时间概念及目前实际演唱的木卡姆的调式区分。

根据目前初步整理出的木卡姆的曲调算起来有：拉克 23 个曲调，且比雅特 23 个曲调，木夏维热克 31 个曲调，恰尔尕 18 个曲调，潘吉尕 28 个曲调，乌扎勒 29 个曲调，纳瓦 21 个曲调，艾介姆 17 个曲调，乌夏克 23 个曲调，巴雅特 21 个曲调，思尕六个曲调，依拉克 8 个曲调，50 年代初整理出的就有近 250 个曲调，到现在已达到 320 个。

细分起来，这三个乐段的每个部分设 4 个品位（音柱），这也合乎自然音体系——乐调的十二律。同时，按中世纪时弦乐器的代表琵琶的音律结构也符合苏祇婆的"五旦七调"律和法拉比创制的"食指、中指、无名指、小指"理论。这种弦乐器 12 个音柱为 4 个音域构成。所以，4 个中音域的变化为 do' ——fa' 或 re' ——so' T 或 mi——la 和其他形式。总之，音柱（品）re、mi、fa、sol、la、si、do 音上调整（和）产生了一个八度音和一个四声音阶。每个音柱（品）有 4 个音程。

维吾尔十二木卡姆成为 12 套大曲，每套木卡姆分为由 4 个基本调式构成的 3 大部分是适合历史传统的音乐规律体系的。因此，我们把木卡姆叫做复调音乐作品。

维吾尔木卡姆是维吾尔诗歌的音乐表现。木卡姆以涵义深邃、内容丰富、色彩斑斓、词藻华美、轻松明快、便于演唱以及具有丰富的维吾尔民歌、民谣而生气勃勃。诗歌中最富于音乐效果的艺术形式格则勒的较普遍的 18 种格式使木

卡姆具有了新的风采。所以，有时，格则勒和木卡姆在同一个意义上使用。木卡姆的第二个部分展示了维吾尔诗歌中自古以来得到广泛发展的达斯坦体裁。因而，木卡姆是叙事性的音乐作品，第三部分和尾部的第一部分是和维吾尔人民独具风彩的舞蹈艺术紧密相连的。同时，维吾尔木卡姆并不只是一人或几人单独演唱或在歌曲中伴以变化多样的间奏曲，而且民歌、民谣、格则勒、达斯坦（史诗、叙事诗）表演唱、舞蹈（独舞和群舞）等文学艺术的重要体裁和维吾尔民族律学得到了淋漓尽至的表现。它是融歌、乐、舞于一炉的优秀艺术形式，可以说一套木卡姆就是一部音乐体的小说。

史振天　译

关于维吾尔木卡姆的源和流

阿不都秀库尔·默罕德伊明

维吾尔音乐十二木卡姆是东方音乐文化的无价之宝，是维吾尔人民为祖国和世界文化宝库贡献的瑰宝和珍贵遗产。

维吾尔古典音乐十二木卡姆有着深远的渊源、漫长的发展过程和举世瞩目的价值，在人民群众中，经过漫长的自我完善发展到了今天的水平。

从维吾尔木卡姆本身的历史资料和其渊源不难看出，它不是作为纯粹的音乐现象，而是作为更广泛的意义上的民俗文化现象产生、发展并获得其自身及社会价值的。

一、木卡姆发展的基本脉胳

我国历史上“十六国”和“南北朝”(4～6世纪)时期匈奴、鲜卑、柔然汗国崩溃后有一个突厥、维吾尔人重新组合起来的历史过程，公元552年建立了突厥汗国。维吾尔部落消灭了突厥汗国的主力，公元744年在鄂尔浑——塞林尕盆

地建立了回鹘汗国。这个过程不仅显示了政治上政权的统一，也体现了民族文化进一步一体化的趋向。这时，汉民族及其文化也形成了新的混合层次。

吕光384年战胜了龟兹王国后，致力于把鸠摩罗什、龟兹民间乐曲和佛教形成的龟兹石窟艺术发扬光大，这一努力在他死后还影响到了后梁。在沙洲出现了敦煌千佛洞，凉州（武威）出现了凉州乐。这种文化艺术对中原的影响持续了几个世纪。时至今日，当我们欣赏敦煌洞窟文化，阅读唐代著名诗人的诗词（包括元稹的《连昌宫词》等）或聆听从敦煌出土的曲谱所奏的“伊州大曲”时都不难对这种巨大的影响心领神会。元稹在《连昌宫词》中描述道：“逡巡大偏凉州彻，色色龟兹轰绿绿”无疑。

阿史那公主568年嫁给北周武帝（565～568年），结婚前在木杆汗（mubanxan）（553～572年）龟兹等西突厥称胡（古代突厥军事官职之一）的属地，集中了许多擅长音乐舞蹈的人。龟兹著名乐理学家苏祇婆（sudʒ up）和白姓人中的艺术家们随阿史那公主一起进了长安。

我国隋唐时期（581～907年）有两个多世纪的繁荣盛世，它在我国历史上，也在整个丝路文化交流史上形成了又一个新的高峰。这使我们在看到隋唐音乐舞蹈文化花坛中西域乐舞所起的作用的同时，还看到了从漠北和河西走廊进入的西域乐舞文化的一体性。这一段时期的编年史记载着北部和西部一带许多部落的名称，但也有有关这些部落的语言、风俗习惯基本上相同的记载。音乐舞蹈的一致性并没有人为地分解开来，西域的“九部乐”、“十部乐”也仍然在龟兹民俗的基础上作为一个整体被提到。

根据隋唐时期正式编年史和音乐机构的记载，由声乐、器乐和舞蹈戏剧组成的“大曲”（tʃ′ aŋ nɛ qmɛ）从西域传入中原。我们看到与张骞带到中原的“玛哈都尔”大曲和李延年根据其制出的“28 解”相同的大曲在隋唐时期大量存在。

不难看出大曲明显地是由器乐、演唱和舞蹈三部分组成的。这与现代维吾尔木卡姆演唱、乐器演奏、舞蹈 3 个组成部分相同。当时作为大曲的“乌鲁克奎（uluq’ kyi）与现代维吾尔木卡姆大曲部分一样是器乐、演唱、舞蹈三位一体的。

龟兹大曲不是孤立现象，是整个西域建筑、雕塑、绘画、音乐、舞蹈、戏剧、工艺美术、服饰等文化现象，在同一个整体环境中共存的。对西域大曲的兴趣，也是与对以上综合文化的兴趣。龟兹等地的乐曲，可视作是现代维吾尔木卡姆之源。

维吾尔木卡姆在伊斯兰教传入后，以安部・纳赛尔・法拉比（870～950 年）为代表。法拉比是在西突厥汗国的后裔“哈卡尼亚（黑汗王朝）”时期出生的。法拉比在维吾尔和中亚音乐文化，即在“东方式”音乐文化的基础上，重新观察并改革了阿拉伯音乐文化。里・德・艾尔兰格尔（l・d・erlanger）则指出：“法拉比所用的乐器样本可以在壁画里看到。”这句话说明，法拉比从佛教和摩尼教时代的壁画里获得了灵感。

法拉比在音乐上的重要贡献有：1.《音乐大全（kiɛabul muspul kɛbir）》、《音乐（kitabul musqulsɛ Bri》、《论节奏的分类（ritimt′ rrliriheqqidɛ）》等理论著作。2. 他对乌德乐器（琵琶）进行了改革，在五弦琵琶的基础上把阿拉伯音乐提高到了 18 调。3. 采用 15 个字母作为谱子，在赛衣福勒・多兰

(sɛ jful · dɛ ulɛ) 时代，培养了许多学生，普及了自己的理论。在音乐上，他为阿拉伯的东方理论，确切地说，为阿拉伯突厥音乐理论和阿拉伯乐律奠定了基础。

法拉比的学生、思想家伊本西那（ibisna）（980～1037年）吸收了西突厥汗国以来突厥文化的营养，在自己《医疗书》（kitabu ʃiʃibia）》、《尼加德书（kitabu nidʒ at）》等著作中提倡突厥音律中的 12 种音调形式。依据古苏美尔人把一年分为 12 个月，突厥人的 12 黄道的观点（12 mθtʃ'ɛl qarʃi），通过苏美尔、巴比伦、摩尼教中重新崛起的将 12 视为神圣的观念，以 12 吕律传统和以前歌曲音乐中的组合为基础，推出了 12 套曲。

13 世纪阿塞拜疆的突厥人塞乌德·阿不都木明·安勒乌尔买维（sɛfodin · abdulmθ min · ɛlθrmɛui）首次把“木卡姆”一词作为 12 套曲音乐体系提了出来。

安勒·乌尔曼维在其名为《光辉篇（risalɛ tɛʃʃ ifijɛ）》和《节奏篇（kitabul ɛduar）》等著作中，根据法拉比的理论，根据伊本西那的倡议，提出了以“木卡买提”(muqam ɛt）为名的十二套曲“乌夏克”（（uʃʃ aq）、“纳瓦”(naua)、“阿布”(abu)、“赛力克”（sɛʃ lq）、“拉斯特”（rast）、“伊拉克”(iraq)、“则来甫坎德”(zɛrɛfkɛnd)、“布祖鲁克”(byzyryk)、“赞古兰”（zɛngylɛ）、“兰哈维”（rɛhavi）、“于赛音”（qysɛ jin）、“西迦孜”(hidɛaz)。

需要解释的是，“木卡姆”一词原意在阿拉伯语中是“住的地方、家、地方、等级”等意思。哈默达尼（zɛmɛdani）（969～1008 年）等作家领导的巴士拉城文人的《探险故事集》中也用了它，同时，在安勒·乌尔曼维之前，“玛卡姆”、

“玛卡满特”这些词就以第二个意义——文学作品集的概念被使用了。

安勒·乌尔曼维把这个词用于音乐组合，而与此同时，在伊斯兰西部地区，伊朗人把木卡姆称作“达斯坦格特”（dɛst′gah），埃及人仍称作“都尔”（dur），阿尔及尔突尼斯人仍称“诺拜”（nθbɛ）。

在维吾尔木卡姆历史上，纳瓦依（ɛliʃiy·nɛvaji）（1441～1501年）作出了举世瞩目的贡献。纳瓦依曾向一个名叫霍加玉素甫·布尔汗（hodʒ aysyp·barhan）的乐师勤奋地学习过乐器，纳瓦依的著作中提到了诗的韵律、音乐的意义。

第一个把纳瓦依的抒情诗作为木卡姆唱词的人是麦尔瓦尔（mɛrvɛr）。这些抒情诗为木卡姆点燃了诗意的火焰。

纳瓦依把一系列木卡姆的名称如：“等级”、“住地”、“地方”包括音调都作为双关语使用，他的格则勒（抒情诗）诗中就曾暗示：木卡姆这一名称与地方有关。

由此可见，纳瓦依提到了“伊迦孜”、“依拉克”、“艾价姆”、“纳瓦”、“乌夏克”、“热阿克”、“恰尔尕”、“潘吉尕”、“阿瓦肉孜”等乐曲名称。他给这些词赋予了两层意义，这些词汇的双关意义在当时被广泛使用。

16世纪以后的维吾尔木卡姆得到十分的关注，则以叶尔羌赛依德汗国阿不都热西提苏丹宫廷内的喀德尔汗（?～1571年）与王妃阿曼尼莎罕（1534～1567年）为代表。喀德尔汗与阿曼尼莎罕主持的这次木卡姆活动有着一系列重大的历史背景。

在过去的察合台和铁木尔汗的领土上，丝绸之路的兴衰；一些零星政权的崛起；封建的、保守的、伊禅派狂人的出现

等。在这些历史背景中，木卡姆活动顽强地发展着。

这一时期的木卡姆改革，其巨大的历史意义有三点：

一、结束了把一切波斯、突厥人等不同民族、不同特点的木卡姆毫无区别地统称为十二木卡姆的状况。应该说，由于河间地，呼拉珊的铁木尔政权结束，昔班汗一个时期的统治开始后，出现了部分零星割据政权，这使得有些地方以前提到木卡姆的不再提起了，有的几乎遗忘了，还有的则演变成了经院木卡姆。而我们今天之所以能够看到、听到整理出来的较完整的维吾尔古典音乐十二木卡姆，完全应当归功于喀德尔汗和阿曼尼莎罕为此做出的杰出贡献。

二、维吾尔古典木卡姆保存了以前的龟兹、喀什噶尔、高昌、伊吾庐大曲的器乐、声乐、舞蹈音乐这三个组成部分，人民群众中称作木卡姆的一系列歌曲和舞蹈音乐达斯坦、琼乃额麦和麦西热普中也加入了木卡姆，使之配套成龙。

由于对十二木卡姆不是简单的整理、配套了事，而是大规模地更新，这次改革极大地丰富了维吾尔十二木卡姆的音乐宝库，不但使木卡姆具有结构紧凑完整、内容丰富多采的优越性，而且在这一点上与维吾尔民间木卡姆相区别。这一现象使得维吾尔古典木卡姆的任何分支和变体都显得毫无必要。

三、他们给重新整理的十二木卡姆配了词，这次选用了以伟大的诗人纳瓦依的作品为主的古典维吾尔诗歌，亦包括其他突厥人民的古典抒情诗中的部分珍品，尽管歌词在当时的情况我们很不清楚，但我们知道，吐尔地阿洪保存的木卡姆歌词的主要形体和基本形式与当时木卡姆改革的总体思想倾向是相一致的。

这里，需要提到的是，在热心拥护喀德尔汗和阿曼尼莎罕的诸多音乐家中，有一个名叫多斯特·盐尔坎地的人。1572年著名的音乐家旦尔维西·艾力写出的《音乐律学》这套十二卷书中，作者回忆了与自己齐名的“乐师”——“那珍贵的朋友”、“命根子”——盐尔坎地。写到他去了故乡，他的“喀什噶尔国富民强，比叶尔羌还要繁荣”。写了他有一次不愿为毛拉·比纳勒的波斯语情歌配曲，而与旦尔维西·艾力一起为自己的诗歌配了热阿克木卡姆曲。

二、木卡姆的社会价值及音乐价值

关于维吾尔木卡姆的源和流可以这样判断，从13～14世纪伊斯兰教传入东方开始，根据木卡姆本身的历史层次可以看出其历史发展的漫长和久远。

应该说，配套的音乐体系的出现与十二木卡姆套曲音律的出现是属于同一个历史层次的，而成套的木卡姆音乐群体的产生与法拉比音乐理论的形成属于另一个历史层次，而维吾尔木卡姆在16世纪的整理、革新又属于另外的历史层次了。还应该说，木卡姆一词是阿拉伯词典中给它命名的，同样一个词——木卡姆——在不同的民间木卡姆体系中、不同结构、不同音乐成份和音乐顺序会受不同的民俗（舞蹈、诗歌、器乐演奏）特点、不同的民族精神和审美艺术的影响。

有关维吾尔木卡姆的源和流的看法，使我们的第二个结论的产生有了可能，即这些木卡姆不是维吾尔民间纯粹的音乐文化，而是音乐、歌曲、舞蹈、诗歌、哲学、人生观、戏剧、节日游玩习俗、乐器文化、雕壁、绘画等民俗现象以民

俗实体形式产生并发展的一套审美文化。这第二个结论实际上是有关维吾尔木卡姆研究的第二个意识。

可以这么说：维吾尔木卡姆是极具感召力的民俗学万花筒，它集理论思维、历史思维、艺术思维为一体。因而不但它的产生、曲调系统的发展和改革是以上三方面结合的形象思维的产物，它的歌词也是溶以上三方面为一体的思想精华。它把音乐结构、音乐规律与音乐欣赏的心理规律巧妙地结合在一起，它的品味、它的音域、它的节奏、它的重音、它的乃合曼和和声过程、音乐语汇、诗歌语汇、舞蹈语汇相互协作，使人们的想象力和感情细腻的内心世界沉缅于充满启迪和如遇良知的温暖氛围中。

需要阐明的是，理论思维、历史思维、艺术思维的完美程度与维吾尔木卡姆的完美程度是成正比的。

三、对木卡姆的再思考

从本世纪后半期开始维吾尔木卡姆从面临消亡的危险中被挽救出来了。在党中央的关怀下，在专家们的帮助下，吐尔地阿洪演唱的木卡姆才被录了音，这是值得纪念的一件大事，为了把维吾尔木卡姆搬上舞台，与国内外观众见面，他做出了令人振奋的工作。全世界音乐界同行们都在用欣喜的目光期盼着这个历史悠久、结构精美、内容丰富、价值超群的木卡姆在世界音乐文化宝库中重放异彩。毫无疑问，维吾尔木卡姆的研究工作前景极为广阔。

维吾尔木卡姆作为能歌善舞的维吾尔人的无价之宝，在21世纪、现代丝绸之路重新繁荣的前夕，将面临以下问题：

1. 充分发掘和整理维吾尔木卡姆的工作尚未完全结束，因而不能绝对地说，古典音乐十二木卡姆中所有木卡姆的琼乃额麦曲的数量绝对相同，但我们应该看到每个木卡姆原来的框架和内部成份还不完整，需要我们充实。各地民间木卡姆也仅仅只是在当地录了一次音，还应当进行木卡姆研究中心组织的权威性录音。应当尽可能抓紧做充实、完善的工作，木卡姆并不仅仅只局限于过去创造的作品。

2. 木卡姆研究工作是一个很薄弱的环节。不仅对丰富的木卡姆史料研究来说相当薄弱，国际木卡姆研究活动也是薄弱环节。

维吾尔木卡姆是一个大宝库，对民俗、舞蹈、音乐、歌词、乐器、地方木卡姆和古典木卡姆的现象等方方面面，都应该按不同层次进行历史的、系统的、专门的、形象的对比研究。

3. 维吾尔木卡姆演出的娱乐价值很高。它以很强的生命力生存下来，它可以用多种音乐形式演奏，用铁鼓和锁呐，或者用民族混合器乐；用严格的乐队形式或自由活泼的麦西热普形式都可以。

维吾尔木卡姆中的乃合曼曲调可以用于歌剧（如艾里甫与赛乃姆）、历史剧、专题歌舞等创作。在这一方面乐器的组成、舞蹈的编排、服装、化妆、电子乐器的艺术效果、舞台导演等方面进一步的改革和现代化也非常重要。

4. 关于如何对待维吾尔木卡姆这一遗产问题，我们认为，我们对它有保护、充实、研究的责任，而没有把它从根本上改变为其他艺术门类的权力。只能保护研究、解释，而不能与现代诗歌混合，也没有把它们割裂开的权力。

我们有着把木卡姆遗产作为维吾尔“木卡姆实体”留给后代的历史责任。

维吾尔族曾信仰过多种宗教，后来改变了、放弃了以前的宗教。曾使用过多种文字，现在已不再使用以前的文字。但在民族文化上、在音乐舞蹈文化上却依然保持一贯的传统。这种民族文化是生命的法宝，是神圣不可改变的。

目前，我们要做好两件事：在充分保护古典音乐十二木卡姆和地方木卡姆的基础上，在继承维吾尔木卡姆遗产主体的基础上着手进行针对木卡姆的借鉴移植的改革。

张 洋 译

叶尔羌汗国与木卡姆

刘志霄

维吾尔木卡姆有着悠久的历史。它的渊源可溯及到古代西域乐。汉唐时期是古代西域辉煌的时期之一。在这个时期，西域乐的整体结构更加完善，从而引起社会的普遍关注，进而得到官方的好感，最终被纳入宫庭音乐的行列。这个升迁过程使古代西域乐得到进一步充实和发展，成为当时我国颇具影响力的文化因素之一。在其后相当长的一段时期内，它成为贯穿我国音乐领域的一条主线，对整体中华民族文化的形成和发展施以深刻的影响。

维吾尔木卡姆有着博大的背景。它的文化背景可以溯及到遥远的“丝绸之路”。在世界海运事业兴起以前的漫长岁月里，亚非欧三大洲的联系，是由“丝绸之路”这条陆地交通维系的。在这条交通线上行进过金戈铁马的军旅，风尘扑扑的商队，舍身求法的僧侣。他们是当时世界政治、经济、文化交流的载体。由于他们的媒介作用，世界东西方的政治、经济、文化相互交流，相互融合。这是古代人类历史上雄浑而

伟大的壮举之一。天山南北是“丝绸之路”的主要路段，因此，它必然地成为这场大交流的荟萃之地。这一切造就了古代西域乐的博大背景。在这个背景上反映出的是东西方风格不同、形式各异的文化色彩。

随着汉唐时期的结束，西域音乐的声势逐渐暗淡下来。这种变化第一次展示了政治依托的作用和意义。从此显赫一时的古代西域音乐重新回到人间，凭借人民群众这个伟大的载体流传下来。

16 世纪上半叶，在叶尔羌汗国的宫庭完成了一项意义深远的工作。这项工作的具体成果是，以“木卡姆”命名的总数为 16 部的套曲诞生了。它成为古代西域乐经过长期充实、完善和提练后的全新形式。而完成于叶尔羌汗国宫庭的这项工作最终成为一个历史壮举。

为什么这一历史壮举成就于叶尔羌汗国这个特定的时间和空间？这就是本文要完成的命题。

一、安定的社会环境

叶尔羌汗国始建于 1513 年，结束于 1678 年，历时 164 年。叶尔羌汗国最盛时期，它的疆域包括了整个天山南北地区、巴尔喀什湖以南地区、伊赛克湖地区、费尔干盆地以及巴达克山和瓦罕地区，是 16 世纪我国诸多分权实体中，势力最大的一个。

叶尔羌汗国的奠基者是赛伊德。按照赛伊德本人的说法，他的族谱可以上溯到那位声名显赫的成吉思汗。衬托赛伊德历史知名度的另一个因素是，赛伊德与莫卧尔王朝的创建者

巴布尔是姑表兄弟。赛伊德的父亲是巴布尔母亲的兄长。

赛伊德的个人经历充满着坷坎和艰险。在他才成年的时候，因为与其兄长，吐鲁番的统治者满素尔发生争执，被其兄长驱逐到伊犁地方。随及，赛伊德和他的另一位兄长赫力烈联手掀起反对满素尔的暴动。这次暴动遭到满素尔的残酷镇压。赛伊德和赫力烈出逃河中地区。赫力烈在塔什干附近被杀害，赛伊德被迫潜匿在帕米尔高原，并最终在费尔干盆地为自己建立起了一个小小的立足点。然而，当乌孜别克人势力覆盖河中地区的时候，赛伊德便很快丧失了他在费尔干盆地的立足之地。赛依德在无所依托的窘境下，逃往喀布尔，投奔他的表兄巴布尔。

1510 年，乌孜别克汗夏依巴尼在与伊朗沙法维王朝作战中阵亡于谋尔夫附近。伊朗沙发维军队长驱直入河中地区。巴布尔和赛伊德以伊朗同盟者的身份，随沙发维王朝的军队一起进入河中地区，并据有了萨玛尔罕等地。1512 年，乌孜别克军队自锡尔河一带挺进河中地区，接连击败伊朗沙发维军队。不到半年的时间，便恢复了对整个中亚河中地区的控制。巴布尔和赛伊德也相继离开了河中地区。以此为起点，巴布尔全力以赴经略亚洲次大陆，建立了莫卧尔王朝，而赛伊德则东逾帕米尔高原，进入塔里木盆地南缘地带，致力于建立叶尔羌汗国。

在塔里木盆地南缘地带，赛伊德与之争斗的是喀什噶尔苏丹阿巴拜克里。

阿巴拜克里与赛伊德早在数年前，已经有过接触和较量。那是赛伊德潜匿帕米尔高原的时期。每次较量，毫无例外的都是以赛伊德的失败而告终。然而，时过境迁，当赛伊德这

次自河中地区进入塔里木盆地南缘地带的时候，阿巴拜克里的政治形象和政治势力，已经每况愈下。阿巴拜克里的凶残和贪婪达到了令人发指的地步。仅仅为了制止随意迁居，他就下令将3000人断指。为了寻找匿藏在地下的珍宝，他下令掘毁了喀什噶尔、叶尔羌、和田等地数不胜数的地面建筑物。

赛伊德成功地利用了阿巴拜克里的这些严重的政治缺陷，经过暂短的较量，便击败阿巴拜克里，掌管了塔里木盆地南缘地带，以叶尔羌（今莎车县）为中心，建立起了叶尔羌汗国。

赛伊德立都叶尔羌之后，立即致力于迫使满素尔就范。这时距赛伊德与赫力烈联手反对其兄长满素尔已有十数年之久。这期间，满素尔的政治势力和经济实力大为削弱，早已失去了抗衡赛伊德的能力。1516年，在今新和县境内的一处戈壁上，赛伊德与其长兄满素尔会面。这是他们兄弟之间十余年来第一次会面，也是最后一次会面。会面伴之以暂短而隆重的仪式。在仪式上满素尔向他的胞弟赛伊德表示臣服，赛伊德象征性地接受满素尔的臣服之后，仪式随即结束。这次会面成为天山南北再度统一的标志。

在天山南北实现局部统一，并在这个范围内恢复社会生产，成为赛伊德一生政治业绩的基本内容。1533年底，赛伊德逝世。他的长子热西德——全称为阿不都热西德——继承汗位。

热西德直接参加过其父赛伊德建立叶尔羌汗国的全过程，是一位才干出众的人物。叶尔羌汗国建立以后，热西德奉派出任伊赛克湖地方的行政长官，后来又出任阿克苏地方的行政长官，在迫使其伯父满素尔就范过程中，发挥过决定

作用。

热西德继位后，谨慎地守护着他父亲开拓的疆域。在军事成就方面，热西德没有作出可以和他父亲相比的业绩。恰恰相反，热西德执政之后，果断地结束了在各种口号下发动的连续不断的战争。他还免除了法定税——乌秀尔·扎卡提以外的全部赋税和徭役。接着，他以严厉的措施整治了吏制，强化了社会秩序。待上述措施相继凑效之后，热西德凭着新造就的经济实力和政治势力，继承他父亲的未竟之业，实行了对天山南北真正意义上的统一。热西德向吐鲁番、伊犁、七河流域、伊赛克湖等地派遣了各级行政官员，实行直接的行政管辖。

热西德实施的这些措施，使其父赛伊德造就的局部统一的政治格局，得到进一步的巩固和完善，使生产和生活的秩序得到了新的保障，从而在叶尔羌汗国的疆域内，造就了具有一定深度和广度的稳定的社会环境。

这个稳定的社会环境，成为这一时期经济发展、文化繁荣的根本原因。而规整木卡姆的历史壮举，就是在这样的社会环境、经济环境和文化环境中完成的。

二、发展的经济环境

叶尔羌汗国之前，天山南北的社会经济受到严重的破坏。战争是破坏当地社会经济的主要原因。战争造成了当地社会秩序的紊乱，造成经济联系的隔绝。

社会的动荡、交通的梗阻、商业的萧条，造成了社会生产力的急剧下降。吐鲁番“坎儿井”水利工程的毁坏，算得

上是一个明显的例证。当时，吐鲁番人不得不从深井用陶罐汲水灌溉农田。

但是，另一方面各地统治者却聚敛了数目惊人的财富。《热西德史》〈续编〉记述了那位掘地寻金的阿巴拜克里逃窜时，将聚敛得来的财富倾倒在昆仑山中喀浪沽河中的情景："阿巴拜克里·米尔扎携带的金、银无法运过喀浪沽河，于是便全部倾倒在喀浪沽河里。将驮金、银的九百头骡子全部杀掉，又将其他财宝投入火中焚烧。"

作为叶尔羌汗国的政绩，居第一位的自然是结束战乱。

赛伊德结束了塔里木盆地南缘地带的战乱。热西德进而结束了天山北部和七河流域的战乱。战乱的结束，统一行政管理的确定，为叶尔羌汗国有效地实施经济措施创造了条件。

叶尔羌汗国一系列经济措施，首先见效于农业生产。在这期间，吐鲁番、库车等地重新担当起了向天山北部输送粮食的责任，成为天山南北部的产粮中心。

这一时期，得到发展的还有手工业。塔里木盆地南缘地带成为手工织棉布行业集中的地带。这里生产的手工织棉布畅销于中亚河中地区、天山北部，是市场交易的最大宗商品。

矿冶业是这个时期异军突起的行业。沿塔里木盆地南缘和西缘，陆续开采了一批金、银、铜、铁、盐、水银、硫磺、芒硝矿点。由于矿冶业的发展，大量的金属工具和农具投入社会生产。

越来越多的农产品和手工业产品进入市场之后，极大地刺激了商业的发展。《鄂本笃访契丹记》一书关于叶尔羌城商业的记载，反映了这一时期天山南北部各城镇商业盛况的基本轮廓。它说："鸭儿看为喀什噶尔国之都城，商贾如鲫，百

货交汇，成为东方的一个著名商业城市。”

根据《鄂本笃访契丹记》的报导，我们还得知叶尔羌汗国与外界的经济往来也是十分频繁的。而且官方直接控制着这项商业活动：“商贩领袖为王所任命。纳金若干，便得职。王付以全权，在全部行程中间，可以管辖商人。”

经济发展的直接结果，拓宽了叶尔羌汗国内部各地之间的联系，拓宽了叶尔羌汗国与外界的联系。其间，自然地也包括了文化的联系。而文化方面的联系，对于繁荣叶尔羌汗国的文化有着十分积极的意义。

三、繁荣的文化环境

稳定的社会环境、发展的经济环境，造就了叶尔羌汗国文化的繁荣。

探索维吾尔文化在叶尔羌汗国时期发展的根由，人们常常会发现，除了社会环境，经济环境，叶尔羌汗国当政者个人的情趣和爱好，尤其是叶尔羌汗国第二代可汗热西德个人的情趣和爱好，对于推动当时文化的繁荣，也有过重大的作用。

《伊米德史》和《安宁史》的作者毛拉·穆萨·赛拉米在评述热西德的时候说：“他是一个学问渊博、雷厉风行的可汗。他是诗人，是乐师。他熟识波斯文、突厥文诗歌，懂得希腊音乐。他创作了《伊西来特·安格孜》木卡姆。”这段记述中只有一点需要纠正，那就是《伊西来特·安格孜》木卡姆是王后阿曼尼莎罕的作品。

许多文献记述表明，热西德对于文化方面的诸活动，有

着极为浓厚的兴趣。除了音乐，热西德还热中于各种形式的学术辩论。据说，热西德空闲时间的绝大部分，都消耗在倾听不同流派诗人、哲学家以及神学家们关于诗歌、世界、宗教学术问题的辩论之中。

热西德重奖文人的举动给当时的舆论留下了深刻的印象。米尔扎·沙阿·马赫茂德·贾拉斯在他的《热西德史》（续编）中记述说："苏丹阿布都热西德汗的时候，大部分政治家是诗人。其中有一个叫阿亚孜伯克·库西奇的性格开朗的人。他写了两首颂扬阿布都热西德汗的诗：一首是颂扬阿布都热西德汗登基的；另一首颂扬阿布都热西德汗在某一个古尔邦节，为百姓组织盛大娱乐活动的事迹。阿布都热西德汗作为奖赏，赐给阿亚孜伯克·库西奇60户人家以及他们所耕种的土地和水利设施。另外，还赐给一渠水的土地和其他物品。赐给阿亚孜的60户人家，一半住在和田，另一半住在塔尔地方。"

如此声势和规模的奖赏，既便在叶尔羌汗国统治层内，也只有极少数的军政要员才能有机会享受。

由于热西德具有特殊的政治身份，所以，热西德的情趣和爱好，自然地成为一种社会导向。于是推崇文化成为普遍的时尚。尤其是叶尔羌城，它不仅是当时天山南北的政治中心，而且成为这一地区最大的文化中心。在这里云集着一批才华出众、造诣深厚、学识博大的音乐家、诗人和学者。王后阿曼尼莎罕、宫廷首席乐师玉素甫·喀德尔汗是他们杰出的代表。他们富有成效的活动，成为叶尔羌汗国文化繁荣的一大动因。他们卓有成就的劳动，造就了叶尔羌汗国厚重而升腾的文化气氛，并最终奠定了规整木卡姆这一历史壮举得

以完成的基础。

四、历史的壮举

如今，国内外学术界已经普遍公认，规整木卡姆是叶尔羌汗国主要的文化成果。

对规整木卡姆作出重大而直接贡献的是叶尔羌汗国第二代可汗热西德，王后阿曼尼莎罕，宫廷首席乐师玉素甫·喀德尔汗。

尽管记述热西德的文献常常把战争活动当作他事迹的主要内容，但是，确切地说，恢复生产、稳定社会、推动文化，尤其是倡导规整木卡姆，才是热西德政绩的重要组成部分。

王后阿曼尼莎罕是规整木卡姆事业的组织者和推动者。很久以来，这位王后的生平以及她辉煌的业绩，曾经被一层薄薄的时间帷幕遮掩起来。1854 年，一位名叫伊赛木拉·尼木图提的和田人，将阿曼尼莎罕的生平及其在规整木卡姆过程中的作用，写入他的一部题为《乐师传》的书中。而这部《乐师传》，直到 1956 年才被新疆社会历史调查组在和田发现。并于 1959 年将他打印成书。至此，阿曼尼莎罕这位在中国文化史上功勋著卓的人物，才为世人所认识，所颂扬。

尽管阿曼尼莎罕的事迹未见于《乐师传》以外的文献记载，然而，有关阿曼尼莎罕的传说却广泛地保存于民间。尤其是在刀郎河一带，阿曼尼莎罕的业绩深深地镌刻在广袤而厚重的口碑之上。

根据有限的记载和丰富的口碑，学者们终于理清了阿曼尼莎罕生平和业绩的轮廓。

阿曼尼莎罕出生在一个名叫马赫穆德的贫苦樵夫家里，成长在刀郎河畔，刀郎河流域是维吾尔歌舞的发祥地之一。马赫穆德是这一带有名的乐师。良好的环境和家庭气氛，使阿曼尼莎罕的天赋得以充分发挥。少女时期的阿曼尼莎罕，便以其出众的才华，高尚的人品，超凡的容貌，闻名于远近。特别是在父亲马赫穆德的亲自教授下，阿曼尼莎罕具有了相当深厚的音乐造诣，她掌握了当地流行的各种乐器的演奏技巧。值得特别提及的是，少女时期的阿曼尼莎罕完成过题为《美德》和《心思》的诗作。

一个偶然的机会，阿曼尼莎罕在刀郎河畔和正在围猎的热西德相遇。这是热西德执政不久的时期。热西德被阿曼尼莎罕的容貌所吸引，被阿曼尼莎罕的品德所感动，尤其是被阿曼尼莎罕的音乐才华所震撼。不久，热西德排除了种种梗阻和干扰，毅然决然地与阿曼尼莎罕成亲，立她为王后。

至此，阿曼尼莎罕出众的才华有了政治依托，为她在规整木卡姆的事业中发挥决定性作用创造了必要的条件。

叶尔羌汗国时期，成功地规整木卡姆的工作，是在宫廷首席乐师玉素甫·喀德尔汗的主持下进行的。

玉素甫·喀德尔汗出生在刀郎河流域，成长在与阿曼尼莎罕极为相似的家庭环境。玉素甫·喀德尔汗的父亲也是当地颇负盛名的乐师，并且与阿曼尼莎罕的父亲有过亲密的交往。

部分是由于生活的原因，部分是由于志趣的原因，玉素甫·喀德尔汗成年之后，曾遍访塔里木盆地南缘各大绿洲，求教于各地著名的乐师。这期间，玉素甫·喀德尔汗的艺术造诣不断升华，甚至在汗国都城，也已经是家喻户晓的人物。

对于玉素甫·喀德尔汗来讲，更为深刻的收获是，他实在地、直接地感受了渊源流长的西域套曲分崩离析的状况。基于强烈的历史责任心，玉素甫·喀德尔汗立下了规整西域套曲的宏愿。

1533年底，热西德开始执掌叶尔羌汗国。热西德早年的政绩，他备受推崇的人品，以及有关他爱好音乐的传闻，特别是热西德减免赋税、强化社会秩序的一系列政治措施，极大地增加了黎民百姓的信任。玉素甫·喀德尔汗认定热西德是他实现宏愿的政治凭借，于是，投效热西德的宫廷乐队，并最终获得宫廷首席乐师的职务。

玉素甫·喀德尔汗供职宫廷乐队之后，尤其是他擢升宫廷首席乐师之后，开始接触叶尔羌汗国统治层里的核心人物，并且逐渐得知，虽然热西德个人对音乐有着浓厚的兴趣和一定的天赋，但是，从赛伊德后期开始的对克什米尔的战争，对中亚草原地带的战争，还有对帕米尔以西伊塞克湖地区的战争，尚未停止。庞大的军费开支成为汗国沉重的财政负担，严重困扰着热西德的精力和情绪，使他根本无暇顾及玉素甫·喀德尔汗强烈而认真的要求。因此，玉素甫·喀德尔汗没有获得实现其宏愿的机会。经过一段时间的踌躇，玉素甫·喀德尔汗辞去了宫廷首席乐师的职务，云游于城镇、乡村和山区，继续寻觅和收集各地的民歌、民谣，造访和求教于各地著名的乐师、诗人。

玉素甫·喀德尔汗的出走，对于政务纷繁的叶尔羌汗国宫廷，没有产生任何振动，甚至没有产生任何影响。只有宫廷乐师们得知他们失去了一位德才兼备的首席乐师。

与此相比，阿曼尼莎罕的入宫，则成为汗国朝野关注的

话题。随之，有关新王后的种种传说以及与热西德的奇遇等等，也在一定的范围内传播开来。

阿曼尼莎罕入宫最初几年间，热西德的全部精力都投放在结束成为叶尔羌汗国沉重负担的那些战争活动中。其中，尤为重要的是，热西德接管了他伯父满素尔在吐鲁番的统治区，对哈密以西、库车以东的这块约四十万平方公里的地域，实施直接的行政管辖，完成了对天山南部真正意义上的统一。

热西德执掌下的叶尔羌汗国逐渐出现“百业兴旺，娱乐升平”的景象。热西德本人也开始了本文第三部分讲述的关心文化的时期。在这种具体的背景下，阿曼尼莎罕激励热西德以一国之主的身份，倡导按一定的规范和体例，对流行各地的套曲进行规整的编组，并推荐原宫廷首席乐师玉素甫·喀德尔汗主持这项庞大而繁杂的工作。

热西德应允了阿曼尼莎罕的请求，在诏谕中特别指名玉素甫·喀德尔汗主持这次规整。不久，包括玉素甫·喀德尔汗在内的一批著名的乐师，奉命来到叶尔羌城，开始了以木卡姆命名的规整和组编工作。

得到社会各阶层普遍同情的这项事业，却遭到伊善派的反对。

伊善派在天山南北的活动，起源于14世纪。那位在阿克苏城发迹，一度复兴察合台汗国的秃黑鲁·铁木尔，曾得到伊善派首领加拉里丁和阿尔西丁父子的支持。从那个时候起，伊善派在天山南北逐渐演变为足以左右当地政局的一大政治势力。

伊善派自称属于伊斯兰教正统教派——逊奈派。然而，伊善派的诸多规范，则更接近于伊斯兰教的什叶派。于是，伊

善派成为立足于天山南北，介于逊奈派和什叶派之间的一种具有地域特征的教派。

伊善派将骄奢淫逸与音乐艺术联系在一起，诋毁规整木卡姆就是宣扬声色犬马，就是亵渎真主。在其后的日子里，规整木卡姆的工作进程，几乎是与伊善派的破坏行为同步进行的。伊善派首领煽动和率领自己的信徒，数次围攻宫庭乐队所在地。当这种冲突演化为暴力行动并失去控制的时候，热西德动用军队毅然决然地平息了伊善派的骚乱。

正是依靠了这种政治支持以及社会的同情，规整木卡姆的工作终于大功告成。

经过规整，在木卡姆的名称下，共组编为16部套曲。根据《乐师传》提供的线索，我们列表将这次规整的成果示意如下。在这个示意图中设立了3个栏目。第一栏目内写入了叶尔羌汗国时期规整组编的木卡姆名称。第二栏目中写入了在音乐和歌词方面进行过整理和编组工作的人的名字，第三个栏目中写入了这些人所整理过的音乐章节：

木卡姆名称	原整理者	原整理者 完成的曲目
乌哈勒	艾布·纳斯尔·法拉比	“达斯坦”部分的第一、二、三间奏曲
热阿克	同　　上	“达斯坦”部分的第一、二、三、四间奏曲

续表

木卡姆名称	原整理者	原整理者 完成的曲目
乌夏克	同　　上	“达斯坦”部分的第一、二、三、间奏曲
法勒·伊拉克	麦吾拉纳·艾力	
艾介姆	阿布杜拉赫曼·加米	
纳　瓦	阿里雪尔·纳瓦依	
维沙勒	玉素甫·喀德尔汗	
恰哈尔·再热甫	帕列万·穆罕默德、库西腾格	
巴亚特	同　　上	
木夏维热克	同　　上	
杜嘎赫	同　　上	
思　　尕	同　　上	
恰尔尕	同　　上	
潘吉尕	同　　上	
且毕亚特	玉素甫·赛卡克	
依西来特·安格孜	阿曼尼莎罕	

1576年，维吾尔民族文化史上的巨大财富，中华民族艺

术宝库中的又一颗璀灿夺目的珍品诞生了。但是，就在这一年，为规整木卡姆作出过卓越贡献的阿曼尼莎罕逝世了。大量的传说暗示阿曼尼莎罕死于非自然原因。联系到规整和反规整之间长期而严峻的斗争，阿曼尼莎罕的死因成了一个难以解开的秘密。

在规整木卡姆大功已经告成的时候,阿曼尼莎罕的谢世，无疑，给千秋功德的木卡姆事业增添了一层悲壮的色彩，从而给人们留下更加深刻的印象

总之木卡姆有着悠远的历史和博大的背景。16 世纪上半叶，木卡姆的历史进程和他所依托的背景，在特定的时间和空间发生了交汇。在这个交汇点上耸立着的则是叶尔羌汗国。

叶尔羌汗国为木卡姆这一历史壮举提供了社会的环境、经济的环境和文化的环境。

叶尔羌汗国还造就了热西德、阿曼尼莎罕、玉素甫·喀德尔汗这样一些伟大的历史人物。他们成功地借助这些条件，倡导、推动和主持了规整木卡姆的大业。

论维吾尔木卡姆的起源问题

[哈萨克斯坦] 塔·玛·阿里巴基耶娃

维吾尔木卡姆，作为整个东方木卡姆艺术中中亚的一支代表，将维吾尔人民的民间和专业音乐的艺术特点，汇集于一身。其优异之处在于能够深入人心；擅于反映人的精神生活的最细微的侧面，以及复杂心理的场景和形象；其特异的音调和节奏表现手法极富表现力；思想丰富，作品完整而有力。

维吾尔木卡姆的起源和发展问题是最为复杂的现象之一。问题在于对实际材料研究不够充分，同时也没有总结出一整套相关的研究方法。木卡姆创作的根本基础是活生生的现实本身，是现实在木卡姆艺人意识中的反映，是他对外部世界诸多典型事件的印象。木卡姆艺人的出现，是维吾尔音乐传统长期而有规律的发展的结果。这里要补充一点：在中亚，漫长的封建的社会经济形态使得音乐现象的风格变化进展极为缓慢。于是维吾尔的木卡姆创作得以长期存在，从而使当代的研究者有机会接触它们。

木卡姆艺术体裁在发展初期具有原始的综合性特点，当时舞蹈、音乐、叙事诗和诗歌还没有分化成各自独立的艺术门类。由于这种原因，在木卡姆中就可以看到上述多种艺术的各种风格的集合和融汇。应该补充的是，在这一汇合过程中，传统体裁和木卡姆双向联系、交互作用的原则时时可见。

木卡姆，就其根源而言，与民间音乐风格以及专业的小型样式（赛乃姆、达斯坦）密切相关，这些内容在木卡姆套曲的达斯坦和麦西热普两部分中表现尤为鲜明。这一点使木卡姆在广大听众当中具有了喜闻乐见、众所周知的特点，也使这一艺术有可能成为维吾尔民族音乐遗产的重要组成部分。人民对木卡姆的理解是基于它的社会内涵，这正是文化交际的基础所在。

是什么把木卡姆同叙事诗形式及其种种后天变异形态联系在一起的呢?首先是对待被反映的现实所持有的哲学态度，是观察认识事物的客观性特点，是把握问题的宏大规模。在木卡姆中，能明显地感到有作者、讲述人的存在，这是抒情叙事诗的优异而独特的品质。这一特点对成为木卡姆套曲中心部分的维吾尔达斯坦这一抒情叙事体裁说来，极为突出。

音乐舞蹈体裁更多地倾向于抒情，其功能在于表现内心世界，即直接回答各种情感现象的需求，满足要将之表达为声音和形体姿态的愿望。这一点可以通过音乐欣赏的特点得到证明，音乐欣赏的前提是共同感受，在音乐演奏时，听众必然成为这一过程的积极参与者。因此，当全面地感受木卡姆音乐时，它会给人以极大的感情冲动。

必须承认，木卡姆产生的原因在于，维吾尔听众有极强

的能力，能长时间地欣赏大型音乐结构的画面[①]，接受这种音乐结构需要人的复杂感情的投入，需要有更为发达的听觉，需要擅于领会音乐组合，擅于深入思考。木卡姆的直接感情作用因素取决于它以现实为基础的音乐形式体系。

木卡姆艺术的发展受两种先决条件的决定。第一，它取决于同一定文明发展阶段相适应的音乐实践的需求，它以公众普遍感兴趣的形式来表现这些需求。第二，它具有“自我确定的特点”，即相对的独立性，具有自我发展的内在源泉。运用现代的分期方法划分维吾尔木卡姆的形成阶段和“渠道”的课题已经趋于成熟。在研究木卡姆的发展过程中，要特别提出它本身的起源历史问题和起源理论问题，我们可以带有假说性质地将这一体裁发展的历史划分为 4 个时期：

(1) 孕育和形成时期（4—9 世纪）；

(2) 定形化时期（9—13 世纪）；

(3) 古典时期（14—19 世纪）；

(4) 现代时期（20 世纪）。

中世纪的维吾尔都市呈现为稠密的居民点，同时是带有发达农业和畜牧业的农民经营的经济。这促成了木卡姆这种体裁得以孕育、发展。木卡姆源出于农民民间艺术的基础之上，继而在城市知识界得到继续发展和传播，也即得益于宫廷音乐家们和手工业者们的创造，在他们中间天才的乐师和民间作曲家大有人在。前苏联的一位从事比较研究的学者沙赫纳·扎罗娃对整个东方木卡姆艺术的起源作了明确的分

---

① 这里使人不由地联想起欣赏西域地区广泛存在的巨幅美术作品来，欣赏这些作品同样需要有相当的经验和智慧。

析。她认为，木卡姆“不单纯是文化的成果，而就其起源而言，是封建宫廷阶层的文化成果，他们将东方中世纪知识、科学和艺术的各种追求集中融汇于一身。由此便产生了专业套曲音乐风格的典雅，以及它们的古典诗歌倾向和形象丰富、感情充沛的特点。”同时这里应该补充的是，民间创作的基础使这一音乐巨著获得了无穷的生命力和演进、丰富、发展的广阔前景。

传统表明，最初维吾尔人中间出现 5 个木卡姆，表现的是太阳、月亮、星星、大地和水。在整个中世纪的音乐文化中，木卡姆留下了十分鲜明可见的痕迹。在库车、吐鲁番、和田、哈密、喀什的音乐文化发展过程当中，维吾尔音乐同印度和波斯音乐相互影响。根据研究维吾尔音乐的中国当代学者谷苞的意见，木卡姆早在 1400 年前出现于西域，当伊斯兰教还没有在维吾尔人当中流传开来之前就已形成。对唐代大曲 25 部作品（作者认为其产生年代为 4 世纪）和喀什地区维吾尔木卡姆进行结构比较研究的结果表明，它们之间存在有很大的共同点。

在维吾尔木卡姆孕育中，民间口头传统的小型专业音乐体裁——摩诃兜勒具有基础性的意义，这一体裁系由纪元前 2 世纪中国外交家和旅行家张骞带回到新疆东部（最南不超过天山至罗布淖尔），并进一步传播到中国中部地区。6～7 世纪（隋朝），摩诃兜勒体裁（吐火罗语是“大型乐曲”的意思，维吾尔语为“琼乃额曼”）逐渐发展完善，具备了木卡姆组曲的形式。它由 3 个部分组成，包括：器乐序曲、歌唱部分和歌唱舞蹈部分。不少研究者认为，摩诃兜勒的痕迹，至今还可以在哈密和刀朗地区的木卡姆“乌鲁克兜勒”中见到。

此外，众所周知，在隋朝，库车城内曾经生活过一位天才的维吾尔宫廷音乐家、作曲家白明达（曼吐尔）。他以音乐创作成果丰富而称著于世，其中最引人注目的是大型剧目《翁依吉·麻乌苏·乃额米希》（《十二代乐曲》）和歌曲《卡笛姆·额尔迪嘎·凯蒂施》（《返回古老部落》）。很有可能，他的第一部大型剧目接近于“琼乃额麦”。

西欧一位著名的东方学家劳伦斯·比肯，对中世纪汉文和维吾尔文手稿深有研究。他在解读分析唐代25个剧目之后，发表意见，认为“维吾尔文献证明，西域木卡姆套曲的起源非常古老，很可能属于中国唐代统治下（7～9世纪）中亚文化繁荣时期。其次，马尔克·兹洛宾在为维·米·别利亚耶夫所著《中亚音乐》一书美国版第4章作注释时，也曾评述过上述学者的意见，他认为，“如果将木卡姆看作是在其长期存在过程中受到各种各样影响的中亚形式的话”，上述观点“是可以得到验证的”。

维吾尔音乐史的文化研究表明，音乐艺术的特殊高涨时期当在9～13世纪，即维吾尔“文艺复兴”时期。

我们认为，这一时期，即所谓蒙古占领西域之前的时期，对中世纪木卡姆套曲的定型化说来，是极为重要的时期。这一时代正与第一个维吾尔伊斯兰国家喀喇汗王朝（10～12世纪）的出现相联系，疆域绵延，从天山南北地区到咸海，包括喀什噶尔、莎车（叶尔羌）、和田、阿克苏、玉奇吐鲁番、伊宁（阿力麻里）、布哈拉、撒马尔罕、塔什干、依斯费加普（奇姆肯特）、阿乌利亚阿塔（江布尔）、谔塔拉、奥希。维吾尔吐鲁番政权（9～13世纪）在中亚人民文化史中所起的中心作用，是众所周知的，许许多多物质文化以及音乐文化的古

代文物古籍都可以证明这一点。

蒙古占领时期(13～15 世纪)，人民的音乐文化进入某种低潮，尽管维吾尔人在蒙古文化的发展中曾经起过重要作用。汉文典籍提供资料说，在巴布尔当政时代（15 世纪），维吾尔人曾经有过 14 部木卡姆，其中两部还为印度人所学习和掌握。

维吾尔十二木卡姆[1]套曲的古典时期大约在 16 世纪，也就是杰出的维吾尔木卡姆音乐家阿曼尼莎罕和喀德尔汗·叶尔坎迪系统整理这一套曲的时期。产生这种属于包罗万象的音乐体系的维吾尔木卡姆套曲的基础性历史前提，是个体（木卡姆艺人）和社会有机联系的特殊性质，和在那一时代通过精神实践把握世界的特殊方式。这一点是极为重要的。必须指出，中世纪社会关系的特殊性在于：(1) 艺人固定于一定的地区性公众集团；(2) 个体的人的价值取决于他在他隶属的局部集团当中所处的地位。因此便造成这样的印象：单独的个体（木卡姆艺人）和他们一代又一代人，并不具有某种自身的本质，而只是不断重复自古以来一成不变的社会的属性。

古代时期之后，接踵而来的是现代时期，这一时期有两个明显标志：(1) 木卡姆套曲继续发展，其功能更趋多样化；(2) 作曲家创造性地利用木卡姆的精华。后面这一点为创作专业性作品、创作与木卡姆抒情独唱相关的作品，提供了广阔的可能性。

刘魁立　译

---

① 这一术语为北京出版维吾尔木卡姆套曲时（1959—1960）所采用，所以我们在使用它时不加括号。

试论有关十二木卡姆的若干问题

阿·吾铁库尔

随着维吾尔音乐文化研究的深入，以及与汉族和其他民族音乐文化关系的日趋明确，过去一度流行过的“维吾尔十二木卡姆来自阿拉伯，是阿拉伯音乐文化的产物”之类的谬论可以休矣。当然，如何以科学态度看待维吾尔十二木卡姆和阿拉伯音乐文化的关系，尚待进一步深入研究。我们必须防止一种倾向掩盖另一种倾向，即全盘否定阿拉伯音乐文化对维吾尔十二木卡姆的影响。这种倾向，虽然看起来表现为维护和巩固十二木卡姆的物主权，实际上这在一定程度影响了十二木卡姆研究的健康开展。

众所周知，从民族的族源和文化发展上看，自古以来，好像没有绝对的“纯民族”一样，也没有不受外部影响的绝对的“纯文化”。绝对的“纯民族”和“纯文化”的观点，是违背客观规律的。在三大经济（畜牧业、农业、商业）、三大古代文化（中国文化、印度文化、希腊文化）、三大宗教（佛教、基督教、伊斯兰教）、三大语系（汉藏语系、阿尔泰—乌拉尔语系、印欧语系）荟萃、相互影响的土地上，在当时世界交

通线“丝绸之路”的枢纽上，产生并经历了漫长发展进程的维吾尔文化，也和一些古代民族的文化一样，是多源的、多层次的文化。作为维吾尔文化一部分的维吾尔音乐文化包括十二木卡姆也不例外。

但是，应当特别强调，这儿所说的多源，不是指在完全相同的历史和地理环境中生活的民族文化机械地融合，而是指其中各民族在自己民族文化基础上，吸收其他民族文化的优秀成分，使之适合于自己的物质生产、精神生活和民族审美情趣的需要，从而渗透到自己的文化之中。与其他民族进行文化交流，吸收他们的优秀成分，在今天和历史上都起到了重要的作用。自古以来，维吾尔文化就以善于接受新事物而著称，这在十二木卡姆中有所体现。十二木卡姆在古龟兹乐（库车）、疏勒乐（喀什）、于阗乐（和田）、高昌乐（吐鲁番）、伊州乐（哈密），稍后在刀朗木卡姆歌曲的基础上生根、发芽、定型为一种音乐体系的过程中，吸收了其他民族优秀音乐文化的成分，从而更加丰富和完善，就是例证。维吾尔人接受伊斯兰教后，受到阿拉伯音乐文化的外部因素的影响，本文仅就这个问题，即阿拉伯音乐文化到底何时、多大程度和怎样影响十二木卡姆，提出一些自己的看法。

一、阿拉伯文化对木卡姆的影响

很久以来，阿拉伯音乐文化是一些国家研究的课题之一。东西方学者就这一题目写了许多论著。人们承认，在阿拉伯半岛伊斯兰化前的“蒙昧”时期，民间口头文学形式的民歌和原始乐器就产生了。从公元2～3世纪起，随着商队活动的

扩大，开始出现了商队民歌。随着城邦小国的出现，在宫廷里出现了职业乐师、女歌唱家、说唱艺人。在5～6世纪之间，出现了颂歌诗人，伊本·阿布达、热比亚等人就是他们的代表。据学者们调查，被称为米孜海尔、琵琶、箫、塔比里的乐器也产生了，艾布·纳赛尔·法拉比说，在这些乐器中有一种与现在不同的弹布尔。从有些材料看，这些乐器中最著名的是被称为箫的乐器，由于是用木头制造的，所以叫箫（箫在阿拉伯语中叫“伍得”，意为木头）。

被认为是古代阿拉伯乐器之一的琵琶，一些学者如日本学者岸边成雄说琵琶是波斯乐器，德国学者库尔特·沙克思博士则认为琵琶是从梵语 Baharbu 一词而来。生活在汉末（3世纪）的著名语言学家刘熙在其《释名》一书中，肯定了琵琶原先的产于“胡人”（古代生活在我国北方和西部的民族）的故乡，是一种骑在马上可以弹奏的乐器。另外一些汉文材料说琵琶是公元前2世纪初从西域传入内地，隋唐时代（公元6世纪）龟兹琵琶在内地广为传播。这些事实说明，琵琶是从现在的新疆或中亚传入阿拉伯人手中的。

据乌兹别克斯坦学者调查，公元6～7世纪之间，在现在土库曼斯坦的白来麦利省的麦尔外市，生活着一个叫巴尔拜提（琵琶）的音乐家，这个人既是作曲家、说唱艺人，又是诗人。巴尔拜提在自己一生中，1周7天创作了7种曲集，1月30天创作30首曲，一年360天谱出许多曲谱。这些曲谱全用琵琶演奏，他创作的曲谱大部分保存至今。乌兹别克的谢希木卡姆（即六木卡姆）中的泽乃甫欠、赫斯劳万、乃肉孜布鲁克、乃肉孜艾介木、乃肉孜哈拉，直接继承了巴尔拜提创作的传统。法拉比、伊本·森纳和阿不都热合曼·贾米

等大师对于巴尔拜提的音乐才能予以很高的评价。

这些事实，不仅证明了琵琶不是阿拉伯人的民族乐器，而且证明了是从波斯人那里传入的，而波斯人则是从新疆传去的。

有关的材料证明，阿拉伯人在伊斯兰化很久以前，就吸收了古代美索不达米亚音乐传统和波斯音乐传统，他们沿着阿拉伯半岛西岸（红海岸边）通过从北向南迁徙的犹太人，接受了希伯莱音乐的影响。伊斯兰化后，在自己民族传统的基础上，阿拉伯人吸收了希腊、伊朗、呼拉珊、中亚和印度斯坦等国的许多东西，使自己的音乐文化得到很大的发展。

18 世纪末开始，从研究阿拉伯音乐的沙瓦道尔·达尼亚、伊尔朗格·巴荣、库尔特·沙克思、格奥克法米尔、岸边成雄和范田等学者的研究成果看，阿拉伯音乐伊斯兰化后的繁荣景象，大约表现在这几个方面：

胡勒帕依·热西丁（起初的四个哈里发）时代之后，在公元 662 年穆阿维叶建立的统治了百年的倭马亚王朝时代，音乐艺术与伊斯兰教初期比较起来，得到了较自由的发展。音乐家的社会地位有了一定的提高，从事音乐不只是奴隶的职业，“自由”人中也开始出现音乐家，甚至出现了音乐家的某种形式的学会，音乐节目不只限于宫廷，也流传到了社会上。当时著名的女歌手杰米莱（逝世于公元 720 年）为麦地纳和麦加的音乐爱好者设立了练习场所。她率领的女音乐家朝觐团在麦加举行了盛大的音乐仪式，伊本·麦色吉合和伊本·赛里杰等著名的说艺人，就是那个时代培养的。伊本·赛里杰原是从中亚去的操突厥语的一个奴隶的儿子。波斯箫这种

乐器就是通过这个人在阿拉伯人中间流传的。这一时期，希腊人的音乐著作被译为阿拉伯语，使阿拉伯人有可能了解希腊人的音乐理论。阿拉伯人自己也写出了音乐学专著，玉努斯·艾里·卡提甫、伊本·艾里·凯比等学者的《乐书》、《唱本》问世。据说生活在10世纪的著名波斯学者伊斯菲哈尼的《歌曲集》一书就是在此基础上写成的。

在这个时期，阿拉伯音乐文化的发展是与倭马亚王朝的哈里发对科学、艺术所持态度分不开的。例如，第一个哈里发穆阿维叶个人就是科学和艺术的保护人；第二哈里发瓦利德一世爱好音乐，也不顾“穆斯林宫廷非宗教化”的诬蔑；在第十个哈里发瓦利德二世时代音乐最为繁荣，他自己也唱歌、奏乐、写诗、谱曲，被认为是当时的音乐能手。

由于首都从麦加迁到大马士革，所以在这个时期的阿拉伯音乐中，叙利亚风格特别明显。

公元750年，倭马亚王朝被推翻，东方以巴格达为首都的阿巴斯哈里发，西方以科尔多瓦为首都之后的倭马亚或西部哈里发建立之后，阿拉伯音乐更加发展。

阿巴斯王朝最强盛时期，哈里发的影响范围东部超过了伊朗的呼拉珊，扩大到中亚，西到南欧的一部分和北非。因此，阿拉伯音乐吸收其他民族音乐艺术的优秀成分的可能性更广泛了。这一繁荣时期阿拉伯音乐文化的发展，大约表现在这几个方面：

在学习希腊人的音乐理论的基础上，形成了阿拉伯音乐理论体系。从阿拉伯人和信伊斯兰教的其他民族中，涌现出哈卡木·瓦迪、伊不拉音·麦儒里、伊本·加米、扎勒扎勒、扎尔亚夫、艾里肯迪、伊本·库尔达比、艾布·纳赛尔·法

拉比、伊斯菲哈尼、伊本·西纳等学者和音乐大师，他们写出了包括音乐学、音乐史、舞蹈理论、音乐教学、乐器改革等内容丰富的著作。特别是被称为亚里士多德“第二”的法拉比，也在音乐学领域留下了很多宝贵作品（如：《音乐大典》），此外还把希腊文书籍译为阿拉伯文，在丰富阿拉伯文化包括音乐文化方面，起了很大作用。伟大学者伊本·西纳按照曲调形式提出了组织理论，主张归纳为 12 种基本曲调（母调）形式。到了 13 世纪，这些基本曲调每一个被称为一个木卡姆，具体名称如下：

乌夏克、纳瓦、肉斯特、赞古拉、依拉克、阿拉、拉哈维、布孜鲁克、赛里克、赫扎吉、泽乃甫坎特、胡赛尼。

西方学者把阿布·纳赛尔·法拉比和伊本·西纳称为阿拉伯音乐史上最伟大的理论家，他们在对其他学科作出贡献的同时，也对阿拉伯音乐文化发展作出了贡献。

在乐器上，革旧、创新和吸收外来乐器的同时，笙、卡龙、弹拨尔、热瓦甫、笛、唢呐、那格拉、达甫、弓弦、沙塔尔、库木孜、艾扎尼等，也相当普及了。但是，这些乐器中一些乐器名称虽和现在相同，本质上却大相径庭。例如，当时的弹拨尔的面上不是木头，而是绷着皮革，所以声音很宏亮，热瓦甫和埃介克一样用弓弦弹奏。有些乐器是直接从国外传入的，据说卡龙原是从埃及、叙利亚人那儿来的，笛、弹拨尔、热瓦甫是从波斯人那儿来的，库木孜和艾扎尼是直接从中亚操突厥语的民族中来的。

“那时的巴格达和同时代的长安达到两相媲美的程度；文学、艺术、科学、哲学等文化领域普遍受到推崇和拥护；宫廷成为汇集专门的乐师和歌女的园地。”日本学者岸边成雄的

这些话，说明阿巴斯王朝哈里发时代某一时期阿拉伯音乐文化是多么繁荣。但是，一百多年后，结束了阿巴斯王朝哈里发繁荣时代，音乐发展也出现了停滞状态。相反，处于西班牙南部安第鲁斯地区的以科尔多瓦为首都的西部哈里发范围内，音乐艺术仍处于发展时期，上面谈到扎尔亚夫等音乐家们的活动也达到高潮。在西部哈里发音乐的发展，可以说直到1492年阿拉伯人被赶出西班牙为止仍在继续。在音乐艺术上，由于两个哈里发时代同样发展，如果说东部哈里发即阿巴斯王朝繁荣时期，它的首都巴格达和长安达到两相媲美的程度的话，那么在西部哈里发繁荣时期，其首都科尔多瓦在文化生活上，可以说君士坦丁堡之外是欧洲最繁荣的城市。

在塞尔柱突厥人征服巴格达后，音乐冲破一些宗教的桎梏，阿拉伯音乐进入统一繁荣状态。

二、伊斯兰教对维吾尔音乐的作用

像有些人说的那样，伊斯兰教反对音乐吗？维吾尔音乐在维吾尔信仰伊斯兰教之后有一时期未能发展，是因为伊斯兰教造成的吗？

诚然，伊斯兰教不像基督教或佛教那样，有进行宗教仪式的专门音乐（如歌曲或用乐器弹奏的节目），而且在礼拜、送葬、追悼和其他宗教仪式中，禁止唱歌、奏乐、跳舞。但是，伊斯兰教的《古兰经》不曾反对音乐。在《古兰经》和解释经文的书籍中叙述道，“在天堂欢乐歌声、夜莺优美动听的歌声不绝，仙女们纵情歌唱”。从岸边成雄的研究看来，伊斯兰教创始人穆罕默德知道音乐是人类生活不可缺少的一部

分，他自己娶当时的颂歌诗人艾山的女儿——歌女赛菲亚，将其作为自己正式的妻子之一就是证明。最重要的是穆罕默德以《艾赞》开始公开宣传伊斯兰教。《艾赞》是一部有其特有的曲调和节奏完善的音乐作品，在一些国家《艾赞》被列入戏剧著作。穆罕默德之后胡鲁帕依·热西丁（起初的四个哈里发）阿巴拜克里时代，为不影响祈祷，虽然娱乐被禁，但是阿巴拜克里时代以后，在乌买尔、奥斯满、艾里时代音乐活动就没有受到那样的限制，除乌买尔自己以外，他的儿子阿西木也非常欢喜音乐。在奥斯曼时代，伊朗、拜占廷帝国因归阿拉伯人的统治，在政治和社会生活中出现了繁荣的景象，音乐艺术重新活跃起来。由于哈里发艾里本人是诗人，他认为科学、文学、艺术是正当的事业，所以允许音乐艺术的发展。这些事实证明，伊斯兰教对音乐的态度还是积极的，不可全盘否定。

胡鲁帕依·热西丁时代之后，倭马亚哈里发（西部哈里发包括在内）时代，阿拉伯音乐已相当发展。阿巴斯哈里发时代，音乐艺术则更加发展。其发展的原因之一，就是伊斯兰教的哈里发既是宗教首领，同时又是科学技术的保护人。《伊斯兰音乐》一书指出以下事实：阿巴斯王朝第三个哈里发不仅本人喜欢音乐，而且对音乐艺术的发展很关心，他把以伊不拉欣·麦色里、哈卡木·瓦迪为首的许多音乐家集中在自己的周围，加以庇护。据说伊不拉欣·麦色里仅一次就获得赠礼 15 万第纳尔。在第五哈里发哈龙热西提时代，巴格达城成为科学和艺术的中心。在修辞学、诗歌、历史、法学、医学等科学之列，音乐也受到了他的保护。据说在第六哈里发艾明的一次宫廷宴会上，就安排了一百名歌女，这种说法一

直流传到后世。这些事实说明，伊斯兰哈里发们并没有将宗教和音乐艺术对立起来，如果排除宫廷奢侈音乐的因素，那自称为宗教保护人的哈里发们在当时的确起了保护和发展劳动人民创造的音乐艺术的作用。

当然，在伊斯兰历史上，一部分宗教守旧派反对音乐艺术，也是事实，就像苏丹阿不都热西提汗时代，大师喀德尔汗·叶尔坎迪和皇后阿曼尼莎罕规整十二木卡姆活动，遭到一小撮苏菲、伊禅派的人的反对一样，在阿拉伯和其他穆斯林国家也遭到了这样的反对，这就像在苏丹阿不都热西提汗的名义下，柯德尔汗·叶尔坎迪的威望剧增，政治地位日坚，苏菲、伊禅派仿佛感到自己的政治和物质利益受到威胁，便疯狂地反对规整十二木卡姆而制造谣言。

事实上，从宗教产生开始，一些宗教活动就与音乐结下了不解之缘。例如，读艾赞、唱颂词、祈祷和赞圣等活动。据载，公元 622 年 9 月，至圣穆罕默德离开麦加到曼旦尼时，弟子阿不都阿尤夫艾沙力组织一百多青年为其唱颂歌，音调非常优美，圣人为此很高兴。

苏菲、伊禅派的再克尔或环形萨玛舞本身就是一种音乐。大家知道，跳环形萨玛舞首先在伊禅或哈里发的率领下围坐一起读完经文；之后民间歌手用自由的曲调唱赞诗；结束之后，以固定的曲调颂经；之后大家集体有节奏地呼喊。这时，呼喊的速度越来越快，大家都起来排成环形，全身运动起来，跳起萨玛舞。跳环形萨玛舞时，颂经的声调，同传统的维吾尔民歌甚至十二木卡姆的声调相同。按音乐学分析，这声调属于 2/4 或 3/4 和 7/8 节拍。这样的声调动听而富有节奏，感人至深。萨玛舞的形式，属于维吾尔人民民族舞蹈类型。

巫术，从音乐价值上可以说是一种音乐艺术。它原是维吾尔古老宗教信仰之一的萨满教留下的迷信习俗。伊斯兰化后，巫师们为之增加了一些奇异的阿拉伯或波斯语词，加上一些不可理解的祈祷，使其更带上宗教迷信的色彩。实际上，巫师和伊斯兰教没有任何联系，而且在伊斯兰教中，这种行为被视为异端而加以禁止，但是，巫师们拉起绳子，挥舞着匕首看病时，打着大手鼓，唱着歌，他们中的一些人甚至能完整地唱出赛乃木、赛里凯等的曲调。这就是说，巫师的行为被认为是带着人为的宗教色彩的一种音乐活动。上面我们提到的音乐学家们，他们不仅是音乐大师，也是当时虔诚的穆斯林。

打开近代维吾尔史的篇章，我们看到一些开明的宗教学者从事乐器弹奏（有些演奏都塔尔、弹拨尔，有些拉埃介克），甚至不少宗教人士在节日敲鼓吹唢呐的群众性萨玛舞开始时率先颂经祈祷并带头开始起舞的实例。

这些事实也表明，伊斯兰教不反对音乐，维吾尔音乐艺术在过去一度处于停滞状态而不能发展的原因，也不是信仰伊斯兰教所致，而是一些政治、经济和社会因素所致。

三、阿拉伯音乐与木卡姆的关系

谈到阿拉伯音乐文化对维吾尔音乐文化包括对十二木卡姆的影响问题，首先应对这两种音乐文化发展过程、音乐结构，特别是对这两种音乐文化加以比较。

从上面对阿拉伯音乐史的叙述的事实可以明确地看出，阿拉伯音乐在公元7世纪，还处于较为原始的阶段，他们未

出现任何音乐理论。然而，在这一时期，西域早已是歌舞之乡了，而且名扬四方，龟兹文化和龟兹乐艺术，在公元4～7世纪之间达到了相当的水平。关于这点周葆菁先生的《关于木卡姆的探讨》一文中已有详述。

埃及人艾合迈提·谢菲克·艾布·艾瓦赫在其《阿拉伯音乐简史》一书中说："阿拉伯配乐是从13和14世纪开始的。"然而在唐代即7世纪龟兹乐就有它的曲集。龟兹乐的乐曲和舞曲就是伴奏乐（即借助于乐器来演出）。阿拉伯音乐从10世纪中期开始，受到波斯和突厥人的影响，对伴奏乐重视起来。但是，与龟兹乐比较起来，还是晚了几个世纪。

这些事实也有助于了解阿拉伯音乐与维吾尔音乐文化的相互关系。为说明维吾尔音乐对阿拉伯音乐产生影响的结论，还须借助于历史事实。

如上所述，在阿拉伯音乐中占有重要地位的琵琶的故乡是现在的新疆。公元前3世纪末从这里开始传入内地，公元4世纪龟兹乐在内地广泛传播，这种乐器在8世纪通过波斯人传入阿拉伯，传入波斯人的琵琶则是从中亚传去的。据德国学者库尔特沙克斯调查，"巴尔布特"（琵琶）一词是从梵语Baharbu一词来的。公元前4世纪，作为印度书面语的梵语通过佛教传入现在新疆地区，古维吾尔语中梵语词汇被广泛采用。

库木孜是维吾尔等操突厥语民族的最古老的乐器之一。古代维吾尔传说《关于王子哈勒亚木卡拉和帕亚木卡拉的传说》中，有这样的句子："王子非常喜欢弹库木孜"。这种乐器在10世纪从我们这里流传到阿拉伯人中。

此外，从周菁葆先生的研究来看，唐代到中国来的阿拉

伯人很多，到长安落户的多达几千。他们每次跋涉“丝绸之路”，总要越过龟兹（除龟兹外，一定要经过疏勒即喀什、高昌即吐鲁番）。即然是这样，龟兹（包括疏勒、高昌）音乐结构、乐器及演奏方法，必然会被他们带往阿拉伯世界。

以喀什噶尔和巴拉沙衮为都城的喀喇汗王朝的出现和该王朝领土西部扩大到布哈拉、撒马尔罕，使阿拉伯文化和维吾尔文化直接和广泛的接触成为可能。因为这时阿拉伯人早就来到过这里并广泛享受着这里的文化财富。在喀喇汗王朝时代，音乐学家艾布·纳斯尔·法拉比在用阿拉伯文写的《音乐大全》一书中，在乐理、乐器、衔接的和不衔接的间隔、节奏、创作规律等方面，提出了丰富的理论观点。达尔木尔博士在他自己的《阿拉伯音乐声序简史》一书中写道：“我们关于阿拉伯音乐音阶的认识，首先是从艾布·纳斯尔·法拉比开始的。”

阿拉伯音乐文化对维吾尔音乐的影响，可以说是从10世纪末伊斯兰教在维吾尔人中传播开始的，即在伊斯兰教传入的同时阿拉伯文化也开始传入。阿拉伯语和波斯语词汇逐步渗透到生活的各个领域，甚至从喀喇汗王朝的汗王（如苏图克·布格拉汗给自己起了阿不都克里木的阿拉伯语名字）到每一个穆斯林，都给自己取了阿拉伯语名字，维吾尔学者也用阿拉伯或波斯语撰写自己的著作。在这样的环境下，有些乐器和曲调用阿拉伯语或波斯语命名，阿拉伯语“木卡姆”一词，也来源于阿拉伯语，十二木卡姆个别名称借用阿拉伯或波斯语称呼，也就不是什么奇怪的事儿了。

但是，维吾尔木卡姆的个别名称虽然用阿拉伯语或波斯语称呼，而在其民族实质上却无任何变化，即任何一个民族

的音乐艺术是该民族的心理素质、生活习惯、生活的地理环境和民族传统的表现，所以维吾尔木卡姆的个别名称虽然用阿拉伯语或波斯语称呼，但本质上却如实地保留了维吾尔人特有的音乐特点。这就像一个维吾尔人虽然给自己取了阿拉伯语名字，穿着像阿拉伯人一样，但在面貌、形体、性格、生活习惯和审美情趣上，却依旧是维吾尔人。维吾尔木卡姆也不全是用阿拉伯语或波斯语称呼，如刀朗木卡姆中的 6 个木卡姆之外，均用维吾尔语称呼，哈密木卡姆中只有一个用波斯语称为卡尔尕赫，其余全以维吾尔语称呼。

阿拉伯音乐的另一个影响是，把曲调分为 12 种的传统，可以说也传入了维吾尔音乐之中。但是，把曲调从形式上分为 12 种，不是阿拉伯人的创造，而是受到伊本·西纳的影响才出现的。此外，用周葆菁先生的话来讲，由于伊本·西纳生长的故乡是喀喇汗王朝管辖的布哈拉，所以他是喀喇汗国的臣民。最重要的是，木卡姆的曲调形式不限于 12 种，皇后阿曼尼沙罕和喀德尔汗在莎车整理的木卡姆，就达到 17 种。这就是说，对木卡姆来说，“十二”这个数字不是绝对不能改变的神圣数字。19 世纪末，波斯人也把自己的木卡姆整理固定为 7 种。摩洛哥的木卡姆就用“奴巴”这个名称分为 11 种，利比亚达到 9 种，我们的先辈在 16 世纪使木卡姆达到 17 种。

在阿拉伯伊斯兰音乐文化上占有重要地位的热瓦甫、弹拨尔、沙塔尔等，有些是被维吾尔人吸收的，这可以说是阿拉伯音乐文化的一个影响。但是，这些乐器不是阿拉伯人的民族乐器，而是波斯人的。重要的是，维吾尔改造了这些乐器，如波斯人和阿拉伯人使用的热瓦甫是弓拉的，喀德尔汗

在其基础上发明拨弦热瓦甫，波斯人和阿拉伯人使用的弹拨尔面上绷着皮子，是三弦的，维吾尔人将其改为木面五弦。从书面材料看，维吾尔人还利用波斯人的赛依塔尔和印度人的沙塔尔，加以改造，发明了现在维吾尔的沙塔尔。我们所说的这些虽系个别例子，但都表明，我们的先辈整理维吾尔木卡姆时，按照曲调形式分类起名以及在改制乐器方面，在一定程度上参照了阿拉伯——波斯音乐文化。

概括起来说，维吾尔音乐文化是在龟兹、疏勒、于阗、高昌、伊州音乐艺术基础上产生的，这些音乐艺术具有悠久的历史。它从公元4世纪开始，对中原音乐产生影响，并沿着“丝绸之路”西传，从公元6～7世纪开始，对波斯——阿拉伯音乐产生了一定的影响。这时，阿拉伯音乐尚处在原始发展阶段。伊斯兰教传入现在的新疆地区以后，阿拉伯伊斯兰文化也开始传入这一地区。于是，无论是从民族间的文化交流上说，还是从音乐文化发展过程的具体情况上说，维吾尔十二木卡姆的发展，受到阿拉伯——波斯音乐文化的一定程度的影响，这是一个历史事实。所以，如果说十二木卡姆是阿拉伯——波斯音乐文化的产物的观点是十分错误的，那么否定阿拉伯——波斯音乐文化的影响，也不是科学的态度。

张宏超　译

从有关史料看新疆木卡姆

简 其 华

1. 元末明初（公元1368年前后），浙江人陶宗仪所著《南村辍耕录》卷二十八中记载：

回回曲（附）：伉里、马黑某当当、清泉当当。

2. 清康熙乾隆（公元1746年）所撰的《律吕正义后编》卷四十五中记载：

回部乐伎

司手鼓一人，回名达卜。司小鼓一人，回名那噶喇。司胡琴一人，回名哈尔扎克。司洋琴一人，回名喀尔奈。司二弦一人，回名塞他尔。司胡拨一人，回名喇巴卜。司管子一人，回名巴拉满。司金口角一人，回名苏尔奈。……司舞二人，舞盘二人。……余与司尔人同。……以上共十八人。

乐谱

思那满　尺尺尺上乙　尺尺上乙　合四四乙乙

塞勒喀思　合四乙合四　四四上上　上上上五尺五　上乙合四　上　乙四乙

塞罕　四四上尺上　五尺五上乙

珠鲁　上五　上五　上　乙四乙

塞勒喀思　合四乙　乙　四合　乙四

3. 公元1893年，由新疆和田人毛拉·依斯木吐拉用古维吾尔文著的《艺人简史》(一译《乐师传》)，此书系手抄本。1962年冬天，我在新疆采访时，全国少数民族社会历史调查组新疆分组的阿布里米提(维吾尔族)向我提供这本手稿，我当即请人翻译成汉文。该书记述了14～15世纪以及之前，17位艺人创作木卡姆、制作乐器、演唱、演奏和教授学生的情况：

艺人艾布纳斯尔·法拉比，擅长音乐，能制作并演奏卡龙，他将绝技教给他的学生。他为《热阿克》、《乌夏克》木卡姆编曲，已成为永不消逝的音乐。哪个艺人不知道《于孜哈尔》木卡姆这一名作的前一、二、三段，正是法拉比心血的创作。

艺人阿布都热合曼·加米，他能独奏弹布尔、萨它尔、卡龙等各种乐器。《艾介姆》木卡姆中的两段，就是他的杰作。

艺人依里西尔·纳瓦衣，他常在晚上弹着弹布尔或拉着萨它尔创作诗歌，写到疲倦不止。他创作的《纳瓦》木卡姆早已四海皆知。

艺人麦乌拉纳·沙依甫·伯力合，他演奏弹布尔使人倾倒。他用弹布尔演奏了《伊拉克戈壁》木卡姆，当奏完二曲接三曲时，飞来一只夜莺，落在琴轴上叫鸣。

艺人柯德尔汗出生于莎车，他在音乐上显露出非凡的才华，他创作了《乌扎勒》木卡姆。

艺人麦买提·库西提格尔，他创作木卡姆中的《恰恰尔孜乃甫》，这是每个艺人都喜欢的音乐。他创作的《恰尔尕》

木卡姆，邻近的哈拉桑、伊拉克、撒马尔罕、叶尔羌等地的艺人，无人不知、无人不晓。他创作的《杜尕》木卡姆，音乐非常动听。他还特意为麦乌拉纳的诗歌创作了《潘吉尕》木卡姆，凡听过此曲的人无不感动。其中享有名声并流传于东方和西方各地的有《木夏乌热克》、《比乌代克》、《恰哈尔孜乃甫》、《杜尕》、《思尕》、《恰尔尕》和《潘吉尕》等木卡姆。……他留下了各种木卡姆，并培养成千的徒弟。

艺人麦乌拉纳·鲁提彼，曾创作了《巴亚特》木卡姆，并教给学生。

阿曼尼莎罕是一位卓绝的歌手，……她常常为听众弹奏《潘吉尕》木卡姆。……她还创作了《依西莱提安格孜》木卡姆。

从以上的一些有关木卡姆的史料中，我们可以看到：

《南村辍耕录》和《律吕正义后编》所载的“回回曲”和“回部乐伎”，即新疆维吾尔族的音乐。“马黑某”即“木卡姆”的音译。所用的乐器有达卜（即手鼓）、哪噶喇（即纳格拉，又名铁鼓）、喀尔奈（即卡龙）、塞他尔（即萨它尔）、喇巴卜（即热瓦甫）、巴拉满（即巴拉曼，又名皮皮）、金口角（即苏尔奈、唢呐）。

“乐谱”中的“思那满”（即赛力曼）、“塞勒喀思”（即“赛乃克斯”）、“珠鲁”（即“朱拉”）等，与流传在新疆南部的刀朗木卡姆中的曲名是相同的。

《艺人简史》中所载的《热阿克》、《乌夏克》、《艾介姆》、《纳瓦》、《伊拉克》、《乌扎勒》、《恰尔尕》、《潘吉尕》、《塞思尕》、《乌扎哈勒》等木卡姆，至今流传于新疆南部、北部和东部的木卡姆中，都有同名的乐曲。此书所提到的许多乐器

如都塔尔、萨塔尔、弹拨尔、艾介克、热瓦普、达卜和纳格拉等，至今一直在新疆流传。

看来，木卡姆在元代或更早一些时候出现于新疆，明、清两代得到逐渐发展和广泛流传。

一个民族的音乐文化，是在长期历史中形成的。维吾尔族的木卡姆的产生和发展也是这样，它是各个历史时期由新疆各地许多知名和无名的音乐家所创作的。《艺人简史》中也说："每个时代都出现成千上万的艺人，如果在这里一一叙述，实在限于小册子的篇幅。因此，我在千万个艺人中选出一些来叙述。至于其他创作一两个木卡姆，创制一两件乐器的艺人还不在少数。"木卡姆的发展过程中，事实也是如此，历代无数的音乐家都对它作出了重要的贡献。例如一百多年前，喀什艺人穆哈默德·毛拉（又名卡鲁香），把南疆的木卡姆带到北疆的伊犁，又创作伊犁木卡姆。20世纪40年代，伊犁著名艺人则克力创作了洛莎列木卡姆。音乐历史长河向前奔流，木卡姆也随着艺人的不断创作而得到丰富。

新疆是"丝绸之路"的必经之地，也是东西文化的接触点。"丝绸之路"贯通东亚、中亚和西亚各地，把东方文化传到西方，也把西方文化传到东方。流传于新疆的木卡姆，也体现了该地区与邻近国家和地区音乐文化交流的一面。《艺人简史》中记载了艺人克沙古鲁斯的活动，他曾在印度学天文和音乐；艺人麦乌拉纳·依力曾去沙特阿拉伯，横跨伊拉克戈壁，后来创作了伊拉克戈壁木卡姆；艺人喀德尔汗曾收了许多徒弟，伊拉克、伊朗、伊斯坦布尔、克什米尔等遥远的国家和城市，都有人前来向他学艺。东西两地的艺人来往，文化交流融合，对木卡姆音乐的发展起到促进的作用。

新疆的木卡姆在音乐上虽然同中亚一带的木卡姆有某些共同之处，但毕竟，她长期扎根于新疆的土壤。由于新疆幅员广大，各地区的维吾尔音乐各有其特点。木卡姆是在吸收民歌、歌舞和器乐等的基础上发展而成的，因而各地的木卡姆也不尽相同。有音乐风格典雅、结构庞大、集民歌、歌舞和器乐之大成的如南疆和北疆的十二木卡姆；有音乐风格朴实、集民歌和歌舞于一体的哈密木卡姆；有音乐风格粗犷、以歌舞为主的刀朗木卡姆。可以说，新疆的木卡姆体裁多样，风格各异，多彩多姿。

龟兹乐、高昌乐与维吾尔木卡姆的关系

关 也 维

西汉以来，中原地区在与国内外各地区文化交流过程中，龟兹（今新疆库车附近）乐，高昌（指焉耆至吐鲁番一带）乐与疏勒（喀什、英吉沙附近）乐等，曾给予内地音乐极其深远的影响。大曲虽自汉魏起即已出现在内地，但直至唐代，中原地区的大曲多源于西域（指中亚地区，包括新疆）。或由西域直接传入，或由来自西域的音乐家创作并受西域各地音乐之影响。即或是内地音乐家的作品，也多采用西域大曲之形式。

一、大曲之名，在西域不同部族与民族中，各有不同的称谓。古代天山东部以南的盐泽（即罗布泊，属楼兰地区），人们称其为“摩诃兜勒”（Mak－dor）。其后，焉耆及吐鲁番地区称之为“摩诃卡姆”（Mak－kam），而龟兹地区则称之为“摩诃盐”（Maka－yäkne）。公元 6 世纪以后，突厥人进入新疆地区，称大曲为“约杭趋依”（Yohang－küy）。回鹘语（即
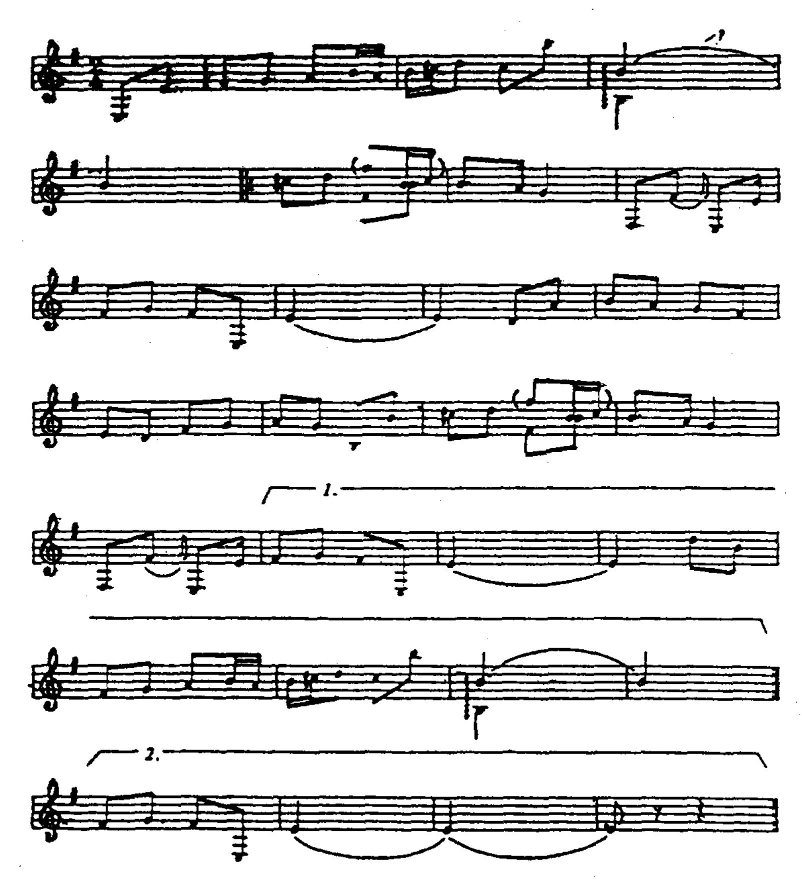
古维吾尔语）称其为“乌鲁额兜勒”（Ulugh Dor）。在中世纪，维吾尔语称之为“琼乃额麦”（Qong Neghma）。此后，维吾尔人在原有琼乃额麦的基础上，将其发展成为更大型的乐曲，称之为“木卡姆”（Mukam）。虽然名称各异，但皆是大曲之意。

二、公元 9 世纪中叶，大批维吾尔人从漠北草原（即蒙古草原）迁徙到新疆之后，维吾尔人吸收了当地音乐文化，在龟兹、高昌、疏勒等地音乐及其本民族音乐传统的基础上，发展了维吾尔音乐。至公元 1879 年，喀什著名民间艺人艾里姆·赛里姆、莎车民间艺人赛提瓦尔地等人，开始将维吾尔人民喜闻乐见的达斯坦（即叙事歌曲）和麦西热普（指民间歌舞）两个部分，与原有琼乃额麦组合在一起，形成一种规模更为庞大的音乐歌舞套曲，即现存的维吾尔喀什、莎车十二木卡姆。

三、关于木卡姆的形成与发展问题，多年来学者们仅就各种典籍中的只言片语加以推断，因缺乏音响资料加以佐证，故所得结论大相径庭。笔者在研究龟兹音乐理论（指苏祇婆调式音阶理论）和燕乐调式音阶理论的基础上，近年来着手解译唐代遗存的《敦煌古谱》，以及日本收藏的唐代《五弦琴谱》和《仁智要录》（筝谱）等。从《五弦琴谱》的一些曲谱里清楚可见龟兹与高昌地区的原有曲调及其特征。它与现今维吾尔音乐，维吾尔木卡姆有着深远的渊源关系。试比较：
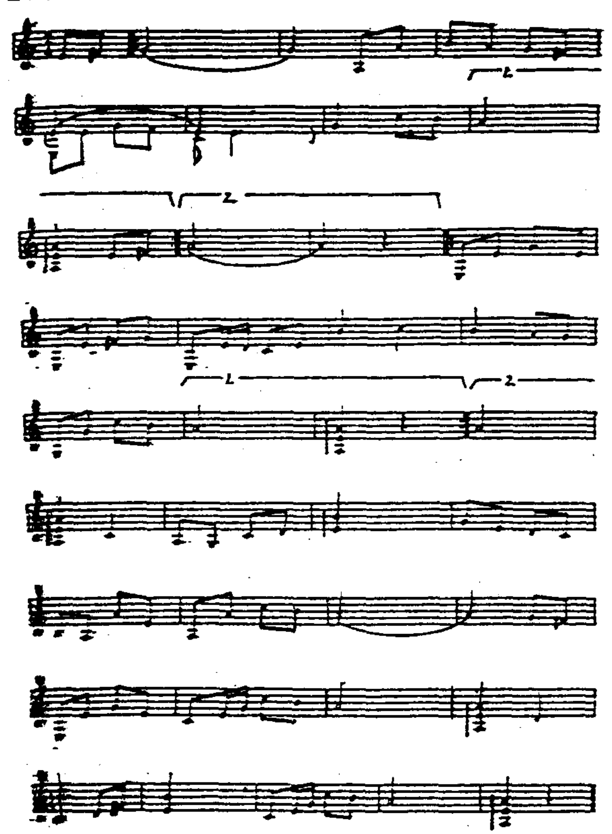
谱例一：《惜惜盐》选自《五弦琴谱》

按《惜惜盐》曲名系龟兹语（又称西吐火罗语或乙种吐火罗语）。“惜惜”原语为 Sai sse（拉丁转写）[形]，意为世



俗的或世俗生活的；“盐”之原语为 Yäkne 或书写为 Ykne［名］，意为曲调。该曲名应译为“世俗的歌调”即民间歌曲。此曲在解译过程中，令人惊奇地发现其旋律与现今南部维吾尔民间歌曲极为相似。大批维吾尔人西迁后，在库车至阿克苏一带其音乐吸收并继承了龟兹音乐传统。因此可以认定《惜惜盐》乃龟兹地区民间歌曲无疑。
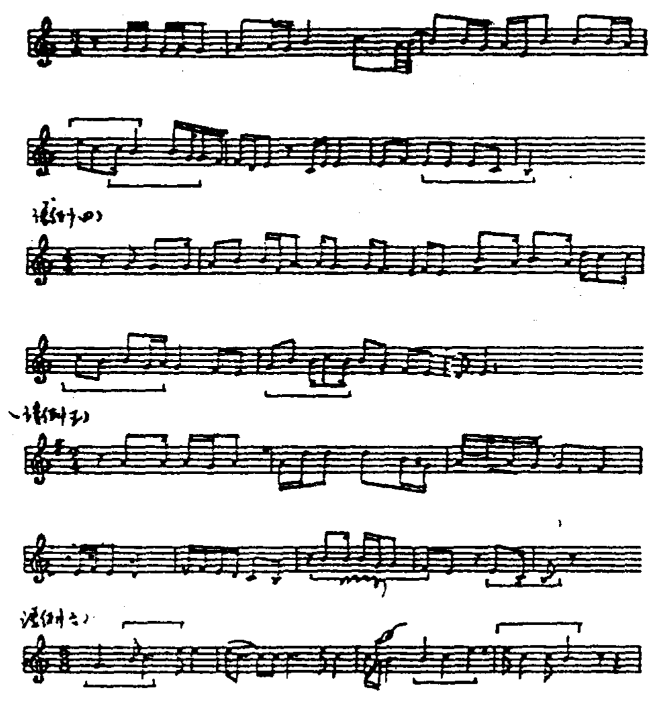
谱例二：《弊契儿》选自《五弦琴谱》



其曲名系突厥语。原语为 Bikar，意为徒劳的、无代价的[形]。公元 6 世纪，突厥人开始进入新疆，在将近两个多世纪里，突厥人接受了当地的音乐文化，根据其音乐风格判断，该曲实是焉耆至吐鲁番地区音乐。

以上两曲皆是公元 9 世纪以前的西域单乐。前者属龟兹音乐，后者乃高昌音乐。

谱例三："太孜"片断。例四："怒斯赫"片断、例五："赛乃姆"片断、例六："盘西露"片断



以上 4 个片断，皆选自维吾尔十二木卡姆中《乌夏克木卡姆》。

从上列各旋律中，明显地可以看出，旋律的级进与特殊的三音列四度进行，是古代龟兹、高昌音乐与维吾尔木卡姆突出而共同的特征。

因此，事实并非象某些专家和学者们所论断的，"维吾尔木卡姆的产生是伊斯兰化的结果"；"历史上的龟兹乐和新疆的十二木卡姆是两种不同的（音乐）文化"，甚至断定因宗教

的仇杀而导致“文化的断裂现象”。恰恰相反，唐代遗存的古谱，有力地说明维吾尔人民是在继承古代西域龟兹、高昌等地音乐，及其本民族的音乐传统基础上，形成并发展了自己的音乐文化。

对北宋龟兹部《舞春风》大曲的断想

黄 翔 鹏

龟兹大曲、唐大曲，被诗人们描写为："此曲只应天上有，人间哪得几回闻"。美术名作《朝元仙仗图》曾被疑为唐·吴道子的作品，经元代赵梦（兆页）鉴定为北宋大画家武宗元的画稿。现在我们知道这是1014年武宗元担任玉清昭应宫画工左部长时，所作壁画的白描小样。图中乐队部分标明为"仙乐龟兹部"，说明画稿的内容除了采自师承渊源的宗教画传统之外，也有当时的写实因素。因为，恰在此前二年，宋廷钧容直"增龟兹部，如教坊……凡三十六大曲……"；龟兹大曲《舞春风》当即其中之一。到1057年，龟兹部却被废止原有乐调，明令改用宋廷规定的教坊乐调，《舞春风》等曲也就恰如王国维说的"并其曲各而亡之"了。

亡失了的珍贵文物，常常混杂在眼前平凡无奇的种种传世之物中，在低等古玩铺、地摊、甚至在废品收购站放着而无人问津。也常有幸遇到识者，竟被鉴别出来。使人们得到一种失而复得的欣慰。可是，当我们痛惜于亡失了的龟兹大

曲之时，是不是也能从平凡无奇的现代工尺谱中把它们认出来呢？笔者继柳永《瑞鹧鸪》一曲的发现以后，为此继续从事词牌与曲牌的研究，通过词调、曲调考源的工作，幸而又在十曲上下的今存工尺谱中，发掘出了仍然保存着《舞春风》遗音（含遗音的个别疑似谱）的一些乐曲。纵观这些考索工作的过程，大体上也看出：这些词、曲牌子大半出自北宋宫廷的“龟兹部”。王国维《唐宋大曲考》说：“所谓九重传出者也……文人依声，恒出于此”，也就是如此之类。

它们全部都用今人可识的谱字记写，似乎并不存在所谓“破译”的问题；怎能保存至今而不被人知呢？原因在于牌名的失考以及前人未知考定宋代乐调、与未知宋代不同历史阶段中所用固定唱名的读谱法而已。今举数例如下：

保存在词乐中的，例如现在已知的柳永的《瑞鹧鸪》；现在又发现有：保存在古老乐种西安鼓乐中的《舞春风》；保存在元散曲音乐中的贯云石的《减字木兰花》；保存在现代鼓吹仪仗用乐中的《天下乐》等。
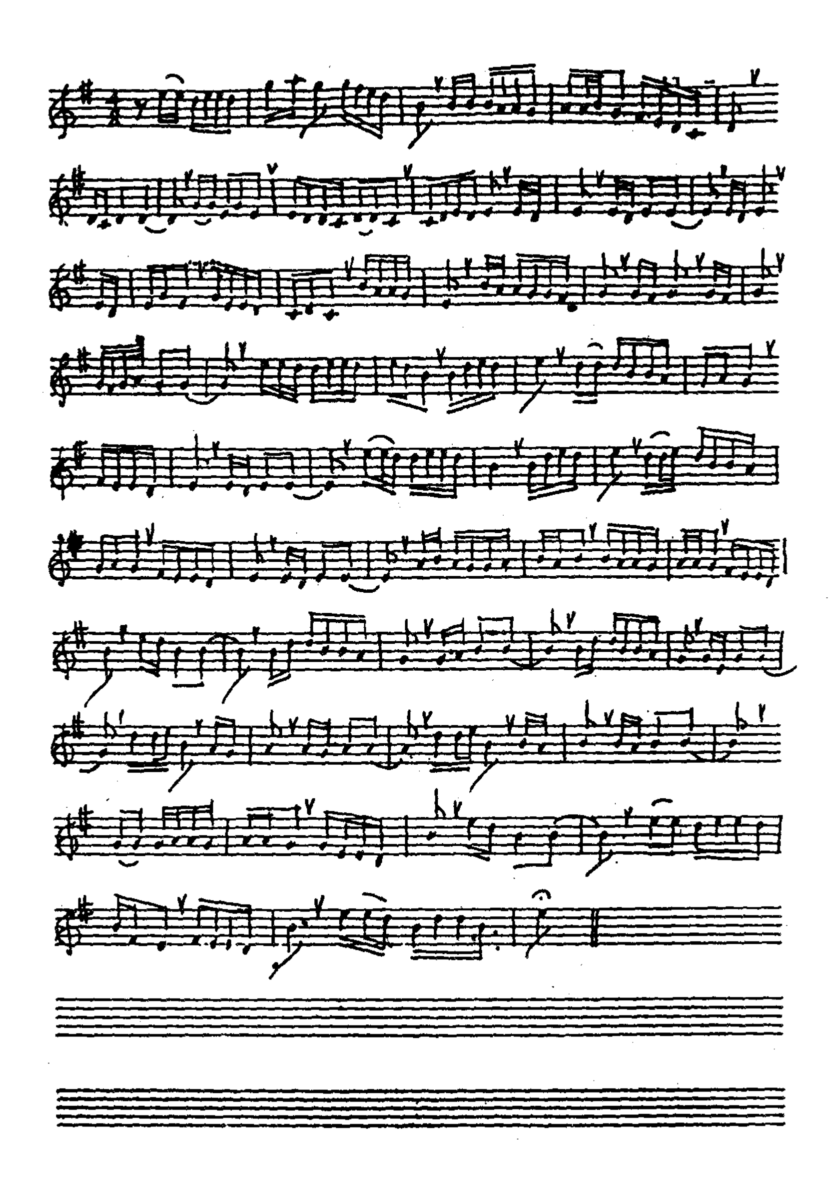
暂以《舞春风》、《减兰》、《天下乐》、《瑞鹧鸪》为序，欣赏下列乐例，仿佛这就是龟兹大曲《舞春风》具体而微的“录要”诸曲：

《舞春风》是西安乐寿堂采自白道峪教衍和尚的传谱。原称商调，笔者考定它是宋初俗乐调，因而知道应以上字作勾读谱。这一乐例选自原谱的三段之一，西安音乐学院余铸、冯亚兰据笔者的乐调考证译谱：

谱例：《舞春风》第一段

终南山白道峪教衍和尚传谱，原注：商调

余铸、冯亚兰据黄翔鹏改订“上字作勾”译谱。
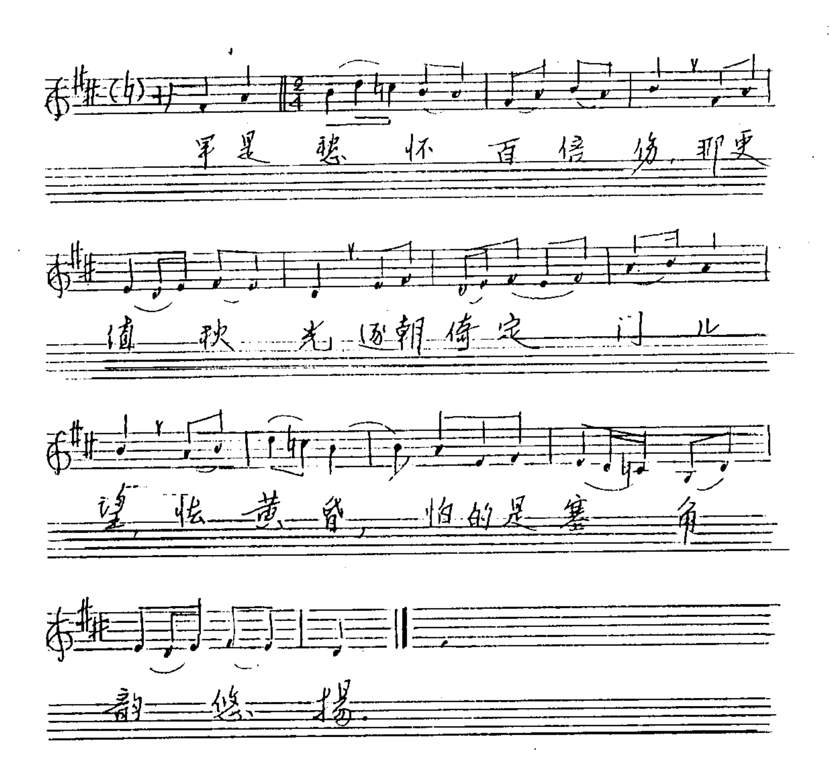


贯云石的《减字木兰花》原载《元散曲的音乐》。笔者考订，其“双调”调名出自明代《太和正音谱》，遂与孙玄龄共同研讨，据其调名改作今译：

谱例：《醉春风》残套——《减字木兰花》

《全元散曲》贯云石词，《太和正音谱》注：双调。

孙玄令、黄翔鹏今译
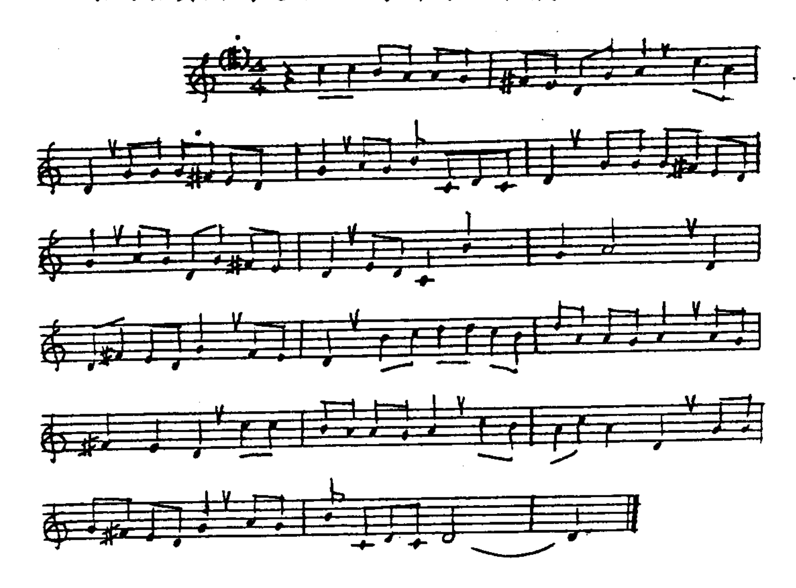


《天下乐》作为仪仗导引之乐，王国维考证此一曲牌在唐宋间应入“仙吕”，老友李石根帮我提供了西安“西仓”乐社康熙二十八年抄本的原谱，由余铸根据笔者的乐调考证译谱：

谱例：仪仗用吹鼓乐《朝天子》套曲——《天下乐》

西安市西仓乐社，康熙二十八年古谱，吹鼓乐，民间习惯以“六”调读谱。

余铸据黄翔鹏改订“上字作勾”译谱。
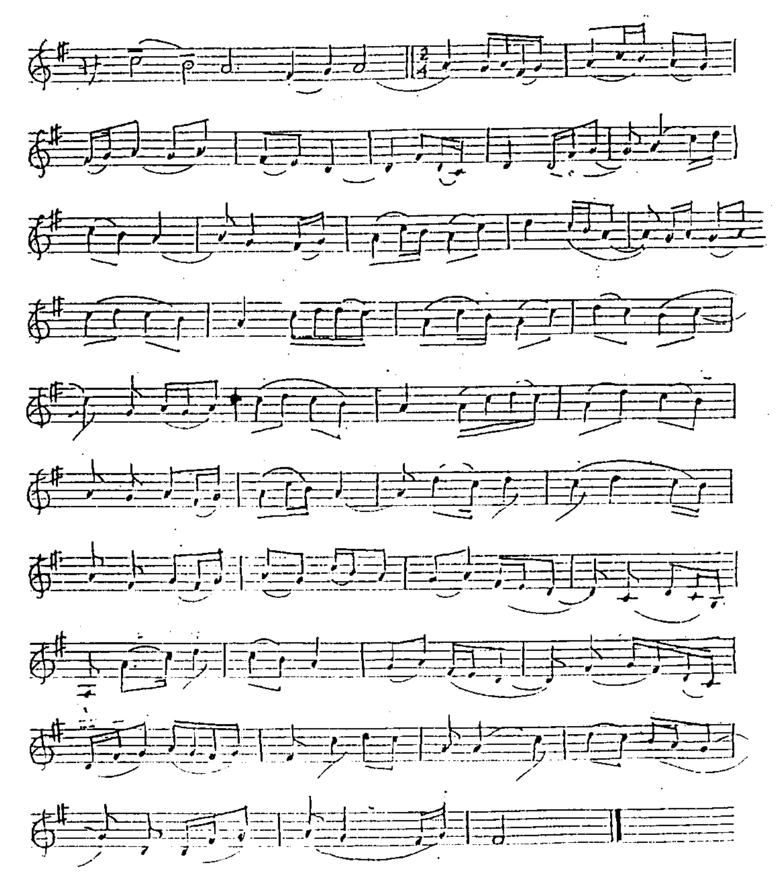


加入了下曲，把这四段曲调连奏起来，也很有趣：

谱例：宋初词调《瑞鹧鸪》

《碎金词谱》卷士北南吕调，柳永“宝髻瑶簪”词存谱笛色作六字调。

柳永《杂章集》自注南吕调。



当我们考定了它们的“乐调名”，并且根据入此调名的准确年代而正确读谱时，就出现了“奇迹”：它们竟是同在一“均”（七律相同）之中、可成同套的乐曲。再说，其中有的曲子，作为散曲的曲牌也已历经数百近千年的传唱、传到如

今；有的牌子，也在吹鼓乐中经历多种搭配而流传变化；居然至今仍可听出风格上的同一性。《瑞鹧鸪》也许因为它的乐谱流落于习用首调唱法的戏曲艺人手中，因而难得演唱，反而较纯地保存了原有风格；其他数曲居然多多少少地也能保持着某些音调的民族特征，却不能不说是传统的奇妙力量。

本文谨以历史研究中，对于龟兹大曲所作的探索，将有关成果提供给木卡姆研究的学者们，以供参考。

《惜惜盐》与《喀什木卡姆》中的《麦西热普》

金 建 民

西域是举世闻名的丝绸之路的重要通道，是东西方文化的汇流之地。西域的音乐文化历史悠久，博大精深，久负盛名。从汉代音乐家李延年根据西域音乐《摩诃兜勒》改编的28首乐曲到隋唐燕乐中的龟兹乐、疏勒乐、高昌乐、康国乐、安国乐等西域音乐的盛行，更展现了西域音乐的勃勃生机和强大的艺术生命力。

近年来，我国一些音乐学家在探索维吾尔木卡姆的历史时，都追溯到汉唐时期的西域音乐，并比较研究了两者的曲名、乐器、曲式结构、调式音阶等，得出了一些耐人寻味的结论。笔者试图在前人研究的基础上，将流传至今的一些古谱中的西域乐曲与维吾尔木卡姆乐曲进行比较研究，以音乐实例来探索两者之间的关系。

在《敦煌曲谱》、《五弦琵琶谱》和《仁智要录》等古谱中收入了不少西域乐曲，如《敦煌曲谱》中的《伊州》、《倾杯乐》、《急胡相问》；《五弦琵琶谱》中的《惜惜盐》、《弊契

儿》、《平调火凤》、《移都师》、《圣明乐》、《苏罗密》；《仁智要录》中的《轮台》、《苏莫遮》、《回忽》、《泛龙舟》、《春莺啭》、《退宿德》、《进宿德》、《遍鼻胡德》、《昆仑八仙》等。本文想就《惜惜盐》和《喀什木卡姆》中的《麦西热普》作一比较研究。

一、《惜惜盐》解

《惜惜盐》又名《昔昔盐》、《析析盐》、《淅淅盐》。关于"惜惜"，历代有不同的解释：

1. 明代杨慎《词品》一："梁乐府《夜夜曲》，或名《昔昔盐》。'昔'即'夜'也。《列子》：'昔昔梦为君'。"

2. 清代弱德瀛《词徵》解释"昔昔"曰："一云隋宫美人名。"《五弦琵琶谱》中作《惜惜盐》，任半塘认为："惜惜与人名乃愈近[①]。"

我认为前说有据，较可信，且有隋代薛道衡《昔昔盐》诗佐证："垂柳覆金堤，蘼芜叶复齐。水溢芙蓉沼，花飞桃李蹊。采桑秦氏女，织锦窦家妻。关山别荡子，风月守空闺。恒敛千金笑，长垂双玉啼。盘龙随镜隐，彩凤逐帷低。飞魂同夜鹊，倦寝忆晨鸡。暗牖悬蛛网，空梁落燕泥。前年过代北，今岁往辽西。一去无消息，那能惜马蹄！"

关于《惜惜盐》之"盐"，历代也有不同的解释，主要观点如下所述：

---

① 《唐声诗》下编 210 页。

1. 起于疏勒乐，系外语译音，意即快拍。《隋书·音乐志》："疏勒，歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远股》，解曲有《盐曲》。"又："龟兹者，……其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。"唐张鷟（约 658～约 730）《朝野佥载》："麟德（664～665）以来，百姓饮酒唱歌，曲终而不尽者，号为'族盐'。"任半塘认为："'族'应作'簇'，同'促'，快拍也[1]。"

2. "盐"乃曲之别称。明杨慎《词品》一："'盐'亦曲之别名。"但此说解《盐曲》则难通。

3. "盐"即"艳"，并与"胤"、"引"相通。明方以智《通雅》二九："'盐'即曲之'艳'也。"清张德瀛《诗徵》一："乐府有《昔昔盐》，传自戎部、盖疏勒曲也。属羽调。'盐'与'胤'、'引'均通，又转为'艳'，义与乐府之《三妇艳》相类，又作'炎'。"艳是汉魏相和大曲曲式结构的一部分，一般用于乐曲的开始，后接趋和乱。胤与引相通，意即引子、序奏。而疏勒乐中的《盐曲》和《龟兹乐》中的《疏勒盐》均用于第三部分，显然与艳、胤、引不同。

我认为第一说较准确可信。

《惜惜盐》最早可能是歌曲，唐贞元年间歌者华奴善歌此曲[2]。后改编为箜篌曲、五弦琵琶曲和舞曲[3]。

---

① 《唐声诗》下编 210 页。

② 明郎瑛《七修类稿》一九箜篌条："予又考古辞《公无渡河》、隋《惜惜盐、，多弹此器，唐李凭最为妙手。"

③ 《乐苑》："《昔昔盐》，羽调曲，唐亦为舞曲。"

二、疏勒乐与龟兹乐

疏勒即今新疆喀什。《隋书·音乐志》:“疏勒、安国、高丽,并起自后魏平冯氏及通西域因得其伎。后渐繁会其声,以别于太乐。”后魏平北燕冯弘是436年。

龟兹在今新疆库车一带。《隋书·音乐志》:“龟兹者,起自吕光灭龟兹(385年)因得其声。吕氏亡(399年),其乐分散,后魏平中原(439年),复获之。其声后多变易,至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等,凡三部。”西国龟兹即吕光灭龟兹所得之乐。齐朝龟兹是“受龟兹琵琶于商人,世传其业[①]”的曹婆罗门经儿子曹僧奴和孙子曹妙达传至北齐,并为文宣帝高洋所器重的龟兹乐。土龟兹是北周武帝于565年聘突厥皇后时得龟兹音乐家苏祇婆所传的龟兹乐。

隋开皇(581~600年)初,隋文帝将宫廷燕乐定为七部:国伎、清商伎、高丽伎、天竺伎、安国伎、龟兹伎、文康伎。“又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎[②]”。至大业(605~618年)中,隋炀帝将国伎和文康伎改名为西凉和礼毕,并增设疏勒和康国两部,合为九部乐。至唐武德(618~628年)初,去掉礼毕,增设燕乐,仍为九部乐。642年又加高昌乐,增为十部乐。

综上所述,疏勒乐在七部乐中被归入龟兹乐,在九、十部乐中均独立成部。而龟兹乐则在七、九、十部乐中均有,并且居于十分重要的位置,可说是西域音乐的代表。“自周、隋

① 《旧唐书·音乐志》。
② 《隋书·音乐志》。

以来，管弦杂曲将数百首，多用西凉乐；鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。”[①]

疏勒乐中的《盐曲》和龟兹乐中的《疏勒盐》是流传于隋唐宫廷燕乐中的两首疏勒乐曲。而在燕乐以为流传的疏勒乐远不止两首，除《昔昔盐》外，尚有《要杀盐》、《突厥盐》、《舞鹤盐》[②] 等。还有一些以“盐”命名的乐曲，或是与疏勒乐有关，或是受了疏勒乐的影响，如《鹤岭盐》、《大秋秋盐》、《野鹊盐》（又名《神鹊盐》）、《阿鹊盐》、《白蛤盐》、《刮骨盐》、《甘州盐》、《三台盐》、《安乐盐》、《太平盐》等。

三、《五弦琵琶谱》中的《惜惜盐》

在日本京都市右京区的阳明文库中藏有一卷古谱，题名为《五弦琴谱》。五弦琴简称五弦，即五弦琵琶[③]。《五弦琵琶谱》抄于公元 11 世纪左右。在该谱第 8 曲《夜半乐》后写有“丑年润十一月二十九日石大娘”，在末尾又写有“承和九年三月十一日书之”。“丑年”即公元 773 年，“承和九年”即公元 842 年。其谱式与《敦煌曲谱》相同，均属“燕乐半字谱”。可见《五弦琵琶谱》是唐传曲谱。

《五弦琵琶谱》共收入了 28 首唐曲，其中的第 14 首名为《惜惜盐》，叶栋等人已解译。

《乐府诗集》云：“《乐苑》曰：‘《昔昔盐》，羽调曲，唐

① 《旧唐书·音乐志》
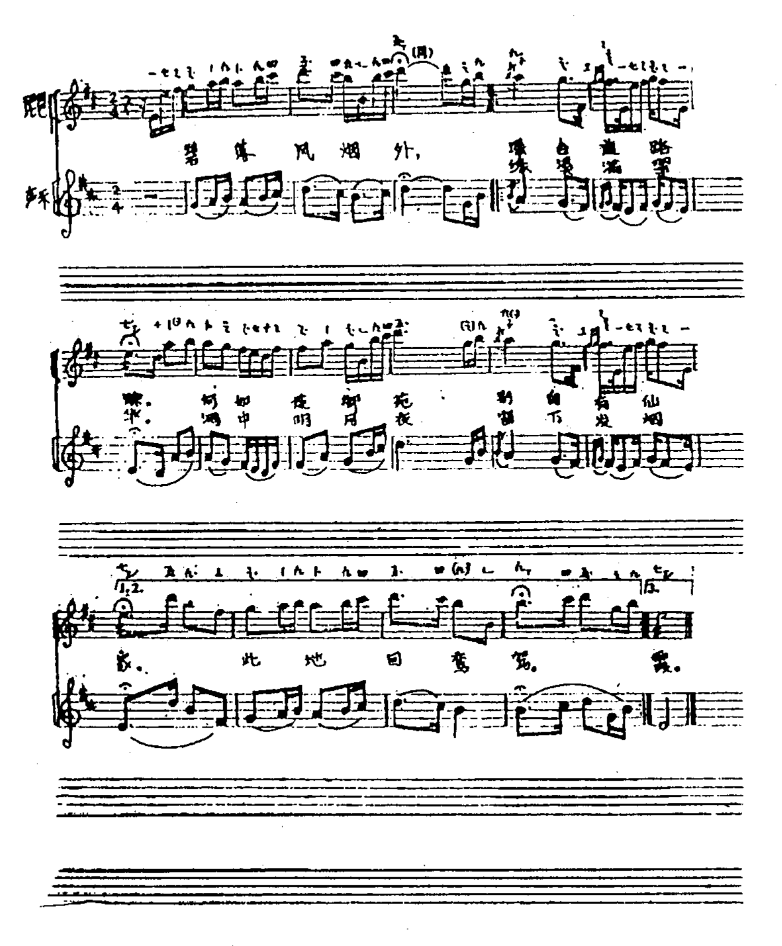
② 即道调《急火风》，由疏勒音乐家裴神符创作。

③ 白居易《五弦》（一作《五弦琴》）：“清歌且罢唱，红袂亦停舞。赵叟抱五弦，宛转当胸抚。……”

亦为舞曲’。”《五弦琵琶谱》中的《惜惜盐》属雅乐音阶羽调式，与史料相符。

谱例一：惜惜盐

叶栋解译，配唐王维同名诗



四、喀什木卡姆中的《麦西热普》与《惜惜盐》

喀什木卡姆是主要流行于新疆喀什、和田、莎车、阿克苏、库尔勒、伊犁等地区的、以歌、舞、乐组合而成的传统古典大曲。整部大曲有12套，故又称《十二木卡姆》。每套木卡姆又由琼乃额麦、达斯坦和麦西热普三部分组成。

麦西热普是阿拉伯语的译音，原意是“畅快的地方”。在现代维吾尔语中则是“集会”、“聚会”的意思。“麦西热普是由歌舞、各种民间娱乐和风俗习惯相结合的一种娱乐形式”。①

喀什木卡姆中的麦西热普“由三至六首节拍不同的舞蹈歌曲组成，曲中没有间奏曲和长于一个乐节的过门。以刚健有力的萨满舞蹈歌曲开始，从始至终情绪异常热烈紧张”。②

1. 隋唐燕乐中的疏勒乐和龟兹乐是由三部分组成的：歌曲、舞曲、解曲。《盐曲》和《疏勒盐》均属于解曲。《惜惜盐》当也属解曲。解曲是一种快速热烈的器乐曲和乐舞曲。③《五弦琵琶谱》中的《惜惜盐》虽无速度记号，但是，“盐”即“快拍”之意，并且从其旋律进行来看，具有热烈欢快的特点。这与《麦西热普》在喀什木卡姆中的结构部位和它的速度、情绪是一致的。

---

① 周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，新疆人民出版社1987年12月第1版，277页。
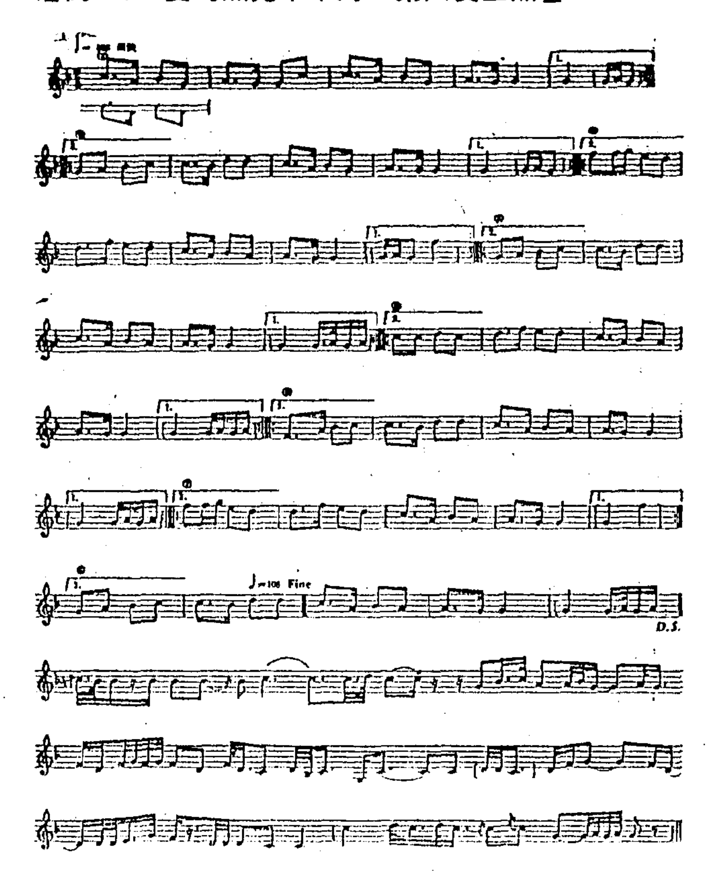
② 《十二木卡姆》，音乐出版社，民族出版社1960年2月第1版，61页。

③ 详见杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1981年2月第1版，115页。

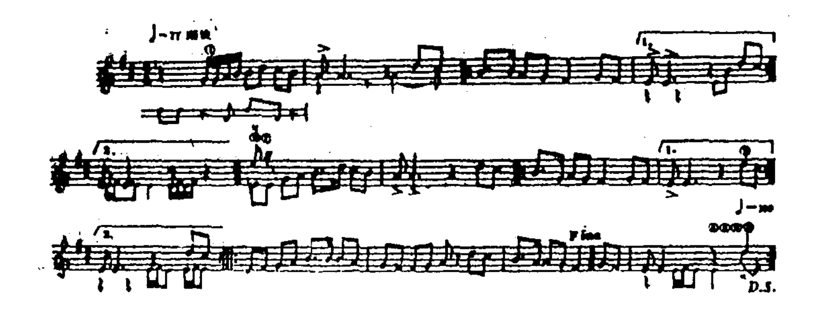
2.《惜惜盐》能填配同名唐诗演唱，从其节奏、节拍来看，又具有舞曲的特点。这与麦西热普的歌舞形式是相同的。

3.《惜惜盐》与喀什木卡姆第三套木夏乌热克木卡姆的第六麦西热普（谱例2）和第六套乌扎勒木卡姆的第五麦西热普（谱列3）、第六麦西热普（谱例4）有许多相同或相似之处。
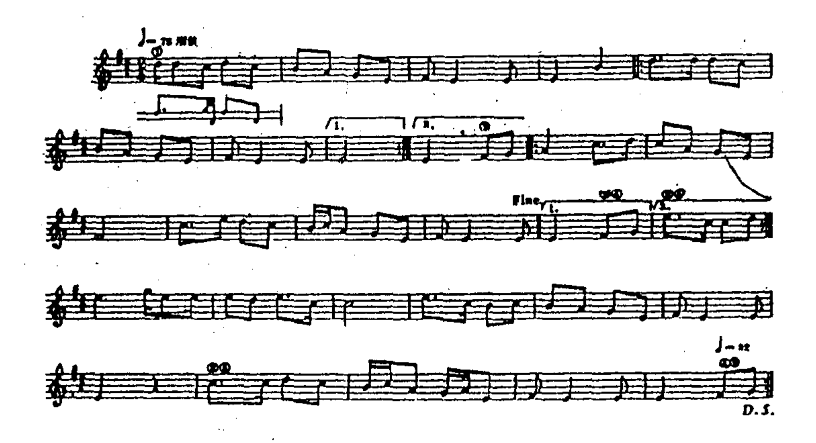
谱例二：《夏乌热克木卡姆》第六麦西热普



谱例三：《乌扎勒木卡姆》第五麦西热普

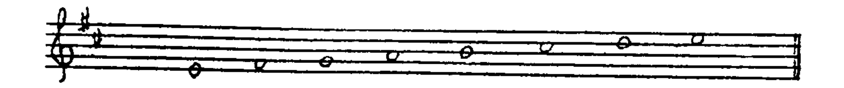


谱例四：《乌扎勒木卡姆》第六麦西热普



（1）音阶、调式相同，均为隋唐燕乐二十八调中的古音阶羽调式（即新音阶商调式）：

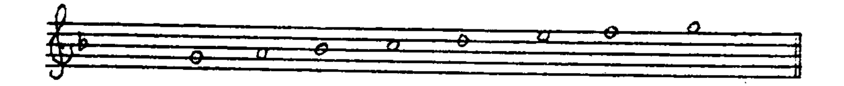
a.《惜惜盐》、《乌》之《第五》和《第六》：



古音阶：la si do re mi #fa sol la

新音阶：re mi fa sol la si do re

b. 乐谱《木》之《第六》：



古音阶：la si do re mi #fa sol la

新音阶：re mi fa sol la si do re

（2）曲式结构相似，均以循环为原则。如以两个乐句为单位，则是换头重尾：

《惜惜盐》：a b a_1 b ‖: a_2 b a_1 b :‖

《乌》之《第五》：a ‖: b :‖ a_1 ‖: a_2 b a_2 b

《乌》之《第六》：a a_1 a_1 b a_2 b a_2 c a_2 a_3

fine D. S
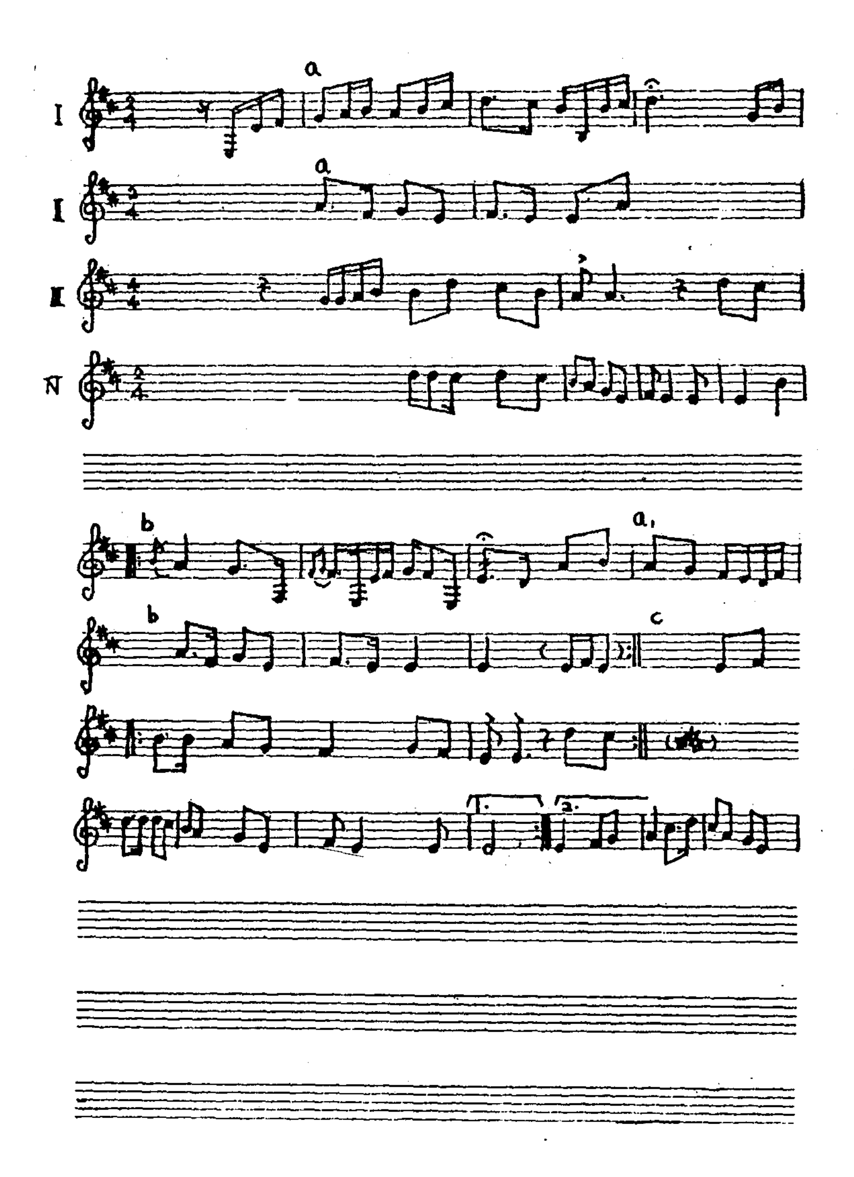
《木》之《第六》：‖: a b :‖: c b :‖: d b :‖: d_1 b :‖ :
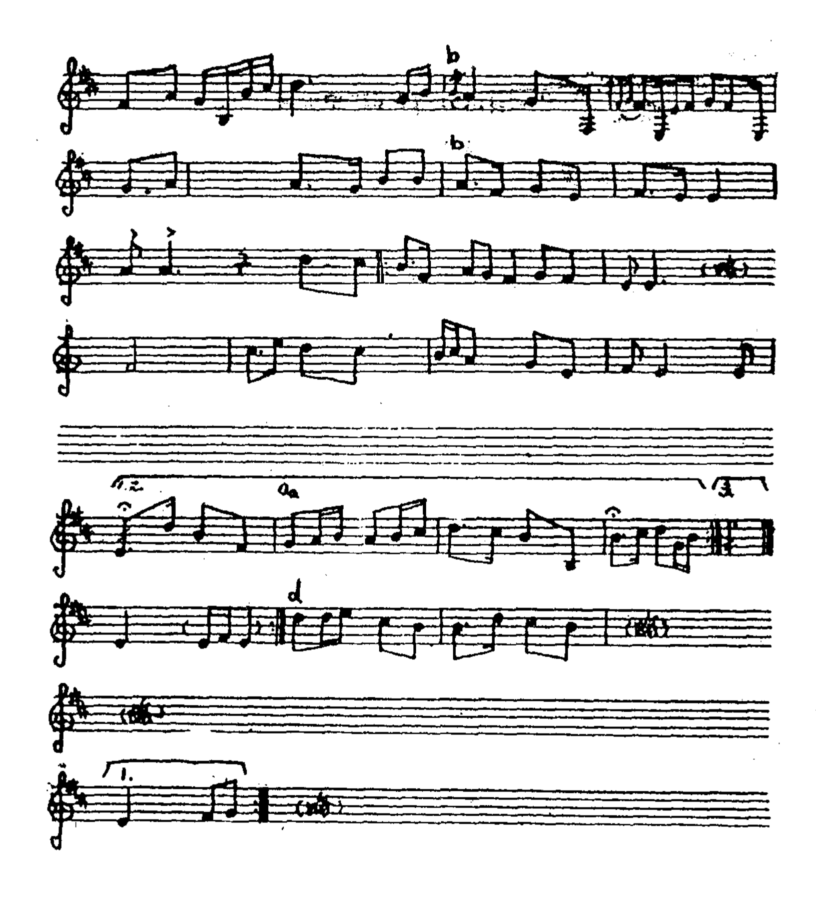
c_1 b :‖: d b :‖‖ c_2 b :‖ 尾声

fine D. S.

（3）部分旋律相似：

谱例五：


I
I
II
IV
a
a
b
b
a1
c



通过以上的分析和比较；大致可以得出以下的结论：

1. 汉唐西域音乐与维语尔木卡姆具有渊源关系：汉唐西域音乐是维吾尔木卡姆的先声；而维吾尔木卡姆则是汉唐西域音乐的延续。

2. 隋唐燕乐中的疏勒乐和龟兹乐的第三部分解曲与喀

什木卡姆中的第三部分麦西热普具有一些相似的特点。

3. 唐传《五弦琵琶谱》中的《惜惜盐》与喀什木卡姆之第三、六套的 3 首麦西热普在音阶、调式、曲式结构和部分旋律等方面相同或相似。

《瑞鹧鸪》与当代维吾尔木卡姆之比较研究

周　　吉

在1991年7月香港举行的“国际传统音乐学会第三十一届世界年会”上，我国著名音乐学家黄翔鹏先生首次公布了宋词曲牌《瑞鹧鸪》。按黄翔鹏先生的解读结果，这首乐曲若用现代简谱首调记谱法表达，即如下：

谱例一：《瑞鹧鸪》

选自《碎金词谱》卷十北南吕调，柳永“宝髻瑶簪”词，存谱笛色作六字调。

柳永《乐章集》，自注南吕调

1=G

4 — 3 2 - - 7 1 2 — ‖ 2/4 2 . 1271 | 243 21 |
712 12 | [5] 76 5 | 5 754 | 5 571 | 1 2 45 |

43 2 | [10] 2 1 71 | 243 24 | 5 432 | 212 12 |
45 43 | [15] 2 4554 | 243 24 | 54 34 | 41 212 |
45 43 | [20] 2 2454 | 25 43 | 21 · 271 | 243 2 |
2 5·4 5 | [25] 4 5 43 | 27 171 | 21 432 | 12 765 |
54 543 | [33] 2 2·4 5 | 43 2 | 12 765 | 57 1754 |
571 2171 | [35] 74 54 | 2 2 4 | 54 321 | 15 571 |
2 1 71 | [40] 7 — ‖

（黄翔鹏据柳永时太常律南吕调按固定名以上字作勾译谱）

黄先生在作大会中心发言之前，先为我和霍旭初放了这首乐曲的试奏录音，并询问我们听后有何直感。我和霍旭初的共同感觉是：从总的风格来说，与现代流传于新疆南部地区的维吾尔族传统音乐风格相近。

对这首乐曲所进行的音乐形态分析以及将其特点与现代传于新疆南部地区的维吾尔族木卡姆等传统音乐进行比较的结果表明：我们的这个直感是准确的。

这首《瑞鹧鸪》的旋律由以下乐音结合而成：

5 6 7 1 2 3 4 5（5、6、7下加点）

其中 5 7 1 2 4 五者居骨干地位（6 出现得最少，且明显地具有"旋律经过音"的性质），且以 7 为乐曲结音。

这种乐调在现代汉民族传统音乐中很难见到，而在新疆南部特别是库车地区流传的传统音乐中却可觅见踪影：

谱例二：《赶车人之歌》

I＝^{b}B

++ 05 71 23 24 3·4 2·3 2323 101 3 3/2 5

4·3 4 2 — 2 0 ⁞ 5 — 0·7 71 23 24 3·4

2·32·3 707 12 7 5 7 7 · 7 0 ‖

库车县九区（牙哈乡）农民衣米尔·卡的尔演唱　周吉记录

不难看出，这首库车地区维吾尔族民歌的旋律以 5 7 1 2 3 4 5 这几个乐音结合而成的，其中 5 7 1 2 4 五音也居于骨干地位，且以 7 为乐曲结音。这些都与乐曲《瑞鹧鸪》中的情况相同。

让我们再来看看维吾尔族大型古曲套曲十二木卡姆中的情况。其中的第十套《纳瓦木卡姆》“散板序唱”部分第Ⅰ、Ⅱ乐段的旋律为：

谱例三　《纳瓦木卡姆·散板序唱》片断

I＝F

++ · 0·2 567 71· 71· 77· 7 7 1 7·1 6·7 65 2

7·2 11 1 1· 1 — ⁞ (0·7 11 1 —) ⁞ 0·5 2·12 .

（吐尼沙演唱　周吉记录）

这个音乐主题贯串整部《纳瓦木卡姆》的始终，但有时乐曲也以 7 为结音：

谱例四：《纳瓦木卡姆·第三达斯坦》第Ⅰ乐段

1＝F

① ≯为半升记号，表示该乐音要升高 1/4 音即 50 音分左右，W 为话音记号，表示该音要在 1/4 音即 50 音分左右的范围内作上下游移。

‖: 5 7 7543 | 3 · 234 575·3 | 3 · 24 3422·2 |

21217 7 5 :‖ 21217 7 (71 | ……

（新疆木卡姆艺术团集体演唱　周吉记录）

上述两例告诉我们：《纳瓦木卡姆》的音乐主题是建立在这样一个音列之上的：

[5]　6　↗6　♭7　[7]　1　2　↗2　3　4　5

其中的Ⅱ级音6、Ⅴ级音2有时要升高1/4音，具有明显的中立音性质并经常以“活音”的面貌出现[①]。在大多数情况下，5　7　1　2（↗2）4五者居骨干地位，5、7两者都可以作为乐曲结音（以乐音外画方框表示）。这种乐调对恰尔尕、乌夏克、艾介姆乃至且比亚特等多部木卡姆的旋律都有着明显的影响，请看下例：

谱例五：《且比亚特木卡姆·太孜间秦曲》片断

1=C

3/4 …… ‖: i · 7 7 | i 2 i 7i7 50 2 | i · 7 7 |

i65 45 67i | 5 05 5 ‖ i 7i7 57i ‖: 2 i |

① “四分中立音”及“活音”在维吾族传统音乐（特别是南部新疆地区维吾尔族传统音乐）中是经常可见的，它的存在对于音乐的风格具有重要影响。我怀疑这两个因素在隋、唐期间也传到过中原成为“其声多变异”的一种表现。甚至宋代尚可见其遗韵，如姜白石所记醉吟商小吕（《胡谓州》）中“一点芳心休诉”一句的配乐似应为7↗　5|5　4·5　3|2--|……，活音↗　5的出现也许使得“醉吟商”这个题目更为得体。

（新疆木卡姆艺术团演奏　买提肉孜、周吉记录）

在南部新疆特别是库车地区维吾尔族民间歌曲、歌舞曲、说唱音乐、宗教音乐之中，这种乐调也经常被运用：

谱例六：库车民歌《你的天上有没有月亮》片断

1=G

$\frac{2}{4}$

（阿扎旦姆演唱　周吉记录）

谱例七：《阿希克[①]行乞时唱的歌》之一种

1=C

2/4 5·55 571 2 57 | 1 2 2 77 | 7·0 0·7 ||

7 57 771 | 2 57 | 12 2 1 77 | 12· 07 |

7557 572 | 121 77 | 0 21 7 77 | 7 57 |

121 777 | 7·0 0·7 :|| 121 7·77 | 7· 0 ||

（疏勒县杭纳力克乡巴克希村巴拉提阿希克演唱　周吉记录）

考虑到木卡姆这一名称本身所具有的表示乐调的意义和十二木卡姆在维吾尔族传统音乐中所据的“集大成”的地位，笔者建议将这种乐调暂时命名为“纳瓦调”，并著有专文详论[②]。

现在我们拿乐曲《瑞鹧鸪》的乐调和笔者所称的“纳瓦调”再作比较：

乐曲《瑞鹧鸪》的音调：

⑤ 6　　[7] ① ②　　3 ④ ⑤

纳瓦调

---

① 阿希克，原意为“痴情者”，转意为对伊斯兰教信奉的上帝—安拉所无限崇敬、无限思恋的虔诚教士。他们不修衣表，常为宣宏教义而云游四方，托钵行乞。

② 见《维吾尔族传统音乐中的“纳瓦调”》，载《西北民族研究》1991年第1期

⑤ 6 ♭6 ♭7 [7] ① ② (♭2) 3 ④ ⑤ [1]

比较的结果告诉我们，乐曲《瑞鹧鸪》的乐调恰恰是纳瓦调省略了半音变化音及中立音的“简（异）化形式”。

乐曲《瑞鹧鸪》旋律中各相邻乐音之间的音程连结关系与现代汉族传统音乐也有许多不同：除了大多数现代汉民族传统音乐中常见的大 2 度和小 3 度之外，小 2 度亦上升到了非常重要的位置。大 3 度加小 2 度构成的纯 4 度三音列即 5 7 1 的旋律进行非常具有特色（请看乐曲第 7、33、34、38 小节），第 35 小节中两个相邻乐音之间的减 5 度（7 4）连接更给旋律带来了鲜明的个性。这些小 2 度，大 3 度加小 2 度构成纯 4 度三音列、减 5 度等相邻乐音之间的音程连接关系在木卡姆等南部新疆地区的维吾尔族传统音乐中又都屡见不鲜。请看：上文已列的谱例二、六、七皆即以大 3 度加小 2 度构成纯 4 度三音列起首。在《纳瓦木卡姆·小赛勒克》中又出现了减 5 度的相邻乐音特殊音程连接关系：

谱例八：《纳瓦木卡姆·小赛勒克》片断

1=G

2/4 0·4 | 43 432 | 2·7 1·21 | 7·♭67 177 | 7· :|

43 432 | 2·7 1·71 | 7♭67 177 | 7·……

---

[1] 以□内表示乐曲结音，（）内表示乐曲骨干音。

乐曲《瑞鹧鸪》的旋律中出现较多的弱拍起句（请参看2、6、15、20等小节）；各种切分形式（请看8、10、12、13、17→18等小节）及一拍中×××式两个十六分音符加一个八分音符的节奏组合形式，也恰和南部新疆地区维吾尔族音乐在旋律节奏方面所表现出来的特点相符：

谱例九：《库车集体歌舞曲》

1=B　1=72

2/4 0 05566 5765 65 | 557 756 | 65
50 | 0 5·566 :|| 0 4·566 | 5765 64 | 422
2234 | 560 7·56 | 544 332 | 22· 2 | 2 - | 2 - |……①

（木沙卡尔·沙比尔、斯衣提·衣明演唱　周吉记录）

乐调、音程连结关系和节奏应该被认为是决定旋律风格最关键的几个因素。正是这三方面的相近和相似，才使我和霍旭初先生同时产生了上述直感。

一首宋词曲调的风格竟会与现代维吾尔族传统音乐的风格相近，确是一件令人惊奇和疑惑的事。但当我们了解到《瑞鹧鸪》来自唐代开、宝年间《舞春风》大曲的摘编，而该大曲又是传到内地的龟兹大曲之一这个历史渊源时，就令我

---

① 注：C为半降号，标在音符左上角，表示该乐音要降低1/4音（50音分）左右。

们茅塞顿开了[①]。

众所周知，唐代西域重镇龟兹故址即在现代南部新疆的库车一带。据史籍和涉足过此地的玄奘等高僧、文人记述，龟兹的音乐文化称冠于整个西域（包括现代的新疆乃至其迤西一带）[②]。

---

① 关于［瑞鹧鸪］的历史渊源问题，笔者专门去信请教了黄翔鹏先生，现将先生回信中有关部分摘录如下：

我认为［瑞鹧鸪］来自唐开、宝间《舞春风》大曲的。"摘遍"，可能是中间的歌唱部分。

一、见清代词学家万树《词律》卷八："又名《舞春风》"。

二、《舞春风》是曲名（用《 》号）而［瑞鹧鸪］是牌名（用［ ］号）。

三、《舞春风》是大曲。

见《教坊记》所列"曲名"，最后四十六曲之前又冠以"大曲名"三字，《舞春风》为倒数第八曲。

四、《舞春风》是龟兹大曲。

这一点稍为复杂一点，我在《中国文化》第四期以及此次会议论文中，都只说了结论而略去了考证。

今述之如下：

教坊记四十六首大曲，自《踏金莲》至《千春乐》共三十二曲，地方出处可考者如《凉州》、《伊州》、《甘州》、《霓裳》，出自前代清乐者如《泛龙舟》、《采桑》、《后庭花》等，他如已知《柘枝》出自中亚，《回波乐》出自氐羌踏歌，都不是龟兹乐。

但第三十三"龟兹乐"至第四十六曲《同心结》从可考者讲：第三十四《醉浑脱》，我们知道浑脱舞是来自龟兹的（《中国舞蹈史》对此有详记）；第三十八《安公子》在隋代说是胡曲，未言什么胡，但乐调用太簇角，知道是龟兹角调；下面第三十九曲就是《舞春风》了。

我还以为第三十三"龟兹乐"三字也未必是曲，可能也像"大曲名"三字一样，只是个插入的小标题吧！

当然最重要的还是音乐本身的证据。

文献考证就是以上这些了，详细论述文字除了这次会议上的 Keu Papey（《中国传统音乐的高文化特点及其两例古谱》）以外，就是《中国文化》第四期刊载的：《两宋胡夷里巷遗音初探——丝路迷踪考索之一》（一万四千字详论）。

② 《大唐西域记》卷第一《屈支国》（"屈支"为"龟兹"的异译）载："管弦伎乐，特善诸国"。

纪元前135至115年，汉博望侯张骞"凿空"西域，"传其法于西京，惟摩诃兜勒一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，"[①] 开创了西域音乐东传之先河。纪元382年吕光奉前秦天王符坚之命伐西域。384年大破龟兹，"以驼二万余头致各国珍宝及奇伎异戏"以还[②]，闻符氏亡而据凉州（今甘肃武威）自立，"变龟兹乐为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之西凉乐。至魏、周之际，遂谓之国伎"。[③] 北魏曹婆罗门受龟兹琵琶于商人，"累代相承，传其业至孙曹妙达，尤为北齐文宣爱之，每弹，常自击胡鼓和之"。[④] 公元568年，北周武帝自突厥聘皇后阿史那氏，著名龟兹乐工白智通、苏祇婆等又将龟兹音乐直接带入中原宫廷。上述三者便是隋代并列的所谓"西国龟兹"、"齐朝龟兹"、"土龟兹"三部龟兹乐。自隋至唐，《龟兹乐》与《西凉乐》、《疏勒乐》、《安国乐》、《康国乐》、《高昌乐》等前后被列入宫廷七部乐、九部乐、十部乐，西域乐舞在乐器、乐工、乐曲、乐谱、乐制诸方面对中原汉民族音乐文化产生了既深且钜的影响。[⑤] 对宫廷燕乐大曲的形成与发展更是起到了强有力的推动作用。黄翔鹏先生最新考证出《教坊记》所列开、宝年间流传的大曲中后面十三首可能皆为龟兹大曲，[⑥]《舞春风》即是其中之一。龟兹诸大曲由西域传到中原，所填唱的歌词由龟兹语改为汉语，再

---

① 见《晋书》卷二十三《乐志》。
② 《晋书》卷一百二十二《吕光》。
③ 《隋书》卷二五《音乐》下。
④ 《太平御览》卷五百六十七《四夷乐》。
⑤ 详见拙文《"西域乐舞"与绿洲丝路》载《新疆艺术》，1990年第6期。
⑥ 同注③。

由唐代传至宋代，其音乐风格不可避免地要产生变异，但基本特点应该说一脉相承。也就是说，《瑞鹧鸪》可以成为我们了解唐代龟兹大曲音乐风格的一个窗口。

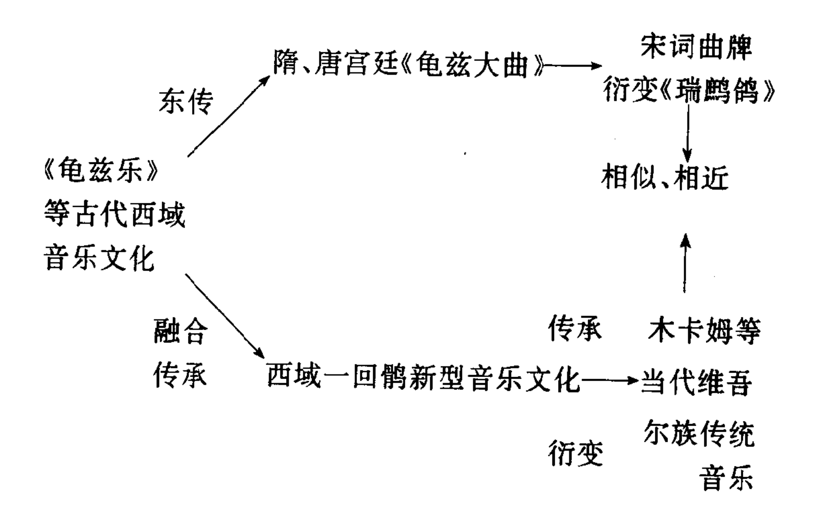
自唐至今，已越千年。塔里木盆地经过了诸如回鹘西迁、伊斯兰教东传、蒙古入主、语言文字完全突厥化等一系列重大历史变革。但是，当地的自然生态环境如故，以绿洲农耕为主、兼营牧猎、队商、手工业的基本生产方式世代相袭，滋生和建立于这种经济基础之上的音乐文化得益于其"非直陈"式的表义方法及口传心授式的师徒相习方式便更可能被有变异地传承下来。据此，笔者多年来坚持着"近代维吾尔族音乐文化由古代西域音乐文化和回鹘音乐文化融合、衍变、发展而来"[①]和"现代维吾尔族木卡姆与以《龟兹乐》为代表的《西域乐舞》存在着某种程度的传承关系"[②]的观点。通过本文的比较研究所得出的宋传唐曲《瑞鹧鸪》与木卡姆等当代维吾尔族传统音乐之间在许多方面存在着相似或相近点的结论，恰恰可以证明此两者实出同源——以《龟兹乐》为代表的古代西域音乐文化。

下表所示意的是同源音乐文化的两种不同流程。

---

① 见《热瓦甫溯源——兼论近代维吾尔族音乐文化之形成》，载《新疆艺术》1988年第6期；及《试论当代库车地区民间音乐与龟兹乐之间的传承关系，》其部分章节载《丝绸之路乐舞艺术》(新疆人民出版社1985年乌鲁木齐版)。

② 见《试论纳瓦木卡姆的结构》，载《新疆艺术》1988年第1期，及《"西域乐舞"与绿洲丝路》。


隋、唐宫廷《龟兹大曲》
宋词曲牌
衍变《瑞鹧鸪》
东传
《龟兹乐》
等古代西域
音乐文化
相似、相近
融合
传承
传承
木卡姆等
西域—回鹘新型音乐文化
当代维吾
尔族传统
音乐
衍变

维吾尔木卡姆与维吾尔文学

郎　　樱

维吾尔木卡姆是一种综合性的艺术，它集歌、舞、乐于一体。这种有歌、有舞、有乐的木卡姆演出形式，是维吾尔木卡姆最鲜明的特点之一。

在歌、舞、乐三个部分中，歌占有重要位置。维吾尔木卡姆的歌词均取自于维吾尔诗歌，大致可分成三类：① 维吾尔著名诗人的诗句；② 维吾尔民间叙事诗的诗段；③ 维吾尔民间歌谣。维吾尔木卡姆的“歌”，与维吾尔古典诗歌、维吾尔民间诗歌有着密不可分的联系。

在12套维吾尔木卡姆中，每套木卡姆都由《琼乃额麦》、《达斯坦》和《麦西热普》三部分构成，而这三部分都离不开“歌”。

《琼乃额麦》是木卡姆音乐的第一部分。过去，《琼乃额麦》主要流行于王公贵族之中，它的曲调古老优雅、深沉悠长。它以一首情感深沉的散板序唱作为开始。序唱唱词多选自维吾尔古代著名诗人的诗作，一般是一至两首“格则勒”。

“格则勒”是一种多音节的双行诗，格律严谨，采用阿鲁孜格律。一首“格则勒”一般由7个双行，即14行诗构成，押韵形式通常为AA　BA　CA　DA　EA　FA　JA，“格则勒”是古代维吾尔诗人惯用的一种诗歌形式。例如《热阿克木卡姆》序唱的唱词就是选取著名诗人纳瓦依的一首“格则勒”：

爱的秘密，问那些离散而绝望的情人，
享乐的技巧，问那些掌握着幸运的人。

爱情不贞，就是命运对我们的注定，
欺骗和背信，问那些缺乏慈爱的人。

时间的辛劳使我们消瘦又苍老，
美丽和力量，问那些正在拥有青春的男女。

孤独的滋味，富贵有权的人不懂，
穷困的苦楚，流浪者了解得最深。

弱者的处境——爱侣们只有等待死亡来临，
谁能下死亡的判决？是那残横的暴君。

被猜忌的爱侣们所感受的滋味，
好人不会知道，要请教我这样的人。

朋友们！纳瓦依生活在爱的戈壁里，
要知道他，去问从那里来的旅群。

除散板序唱之外，《琼乃额麦》还有齐唱部分。齐唱的唱词也选自维吾尔诗人的诗作。每套木卡姆齐唱部分歌词长短不一，有十几行的，有三十几行的，最多的还有五十多行的。《琼乃额麦》的唱词选自纳瓦依的诗作为最多。此外，胡维达、

热依木麦西莱甫、翟里力等著名诗人的诗作也常常作为《琼乃额麦》的唱词。这些维吾尔古典诗歌优美，用词讲究，格律严谨，诗意盎然，具有很高的艺术性。

木卡姆音乐的第二个构成部分是《达斯坦》。在维吾尔语中，“达斯坦”即“民间叙事诗”之意。演唱民间叙事诗的歌手，称作“达斯坦奇”。顾名思义，木卡姆乐师在《达斯坦》部分要演唱维吾尔民间叙事诗，一般要演唱 3—5 部民间叙事诗的片段，即维吾尔木卡姆的《达斯坦》部一般包括了 3—5 个“达斯坦”，每个达斯坦之间穿插一首奏间曲，其演唱演奏形式为：第一达斯坦——间奏曲——第二达斯坦——间奏曲——第三达斯坦——间奏曲——第四达斯坦——间奏曲——第五达斯坦——间奏曲。

《达斯坦》的唱词选自维吾尔老幼皆知的《艾里甫与赛乃姆》、《塔依尔与祖赫拉》、《帕尔哈德与西琳》、《热比亚与赛丁》等民间叙事长诗。它的唱词为四行体诗歌形式，其中有大量的诗段押韵形式为 AAAB。例如，《恰尔朵木卡姆》的《达斯坦》部分中第一达斯坦选用《艾里甫与赛乃姆》的诗段为唱词，这些唱词的押韵形式为 AAAB，下面选出其中两个诗段对这种押韵形式加以说明：

س: ژىغلىماي مەن نەيلەيىن كوڭلۈم بۇزۇلدى،
مۇھەببەتنىڭ رىشتىسى جاندىن ئۈزۈلدى،
پېشانەمگە شۇنداق قىسمەت يېزىلدى،
غېرىپ سېنى بىر ئاللاغا تاپشۇردۇم.

غ. مېنى كەتتى دەپ يارىم بولما سەرگەردان،

بىر قىيانە بېقىشلىك دەردىگە دەرمان،
ئامان ئىسەن بولسام تەندە، ھايات جان.
كۆپ ژىغلىما سەنەمجان كەتسەم كېلەرمەن.

译文

赛乃姆：我怎能不哭呢？因为我心里难过，
爱情的弦索，已快把我的心肠拉断了；
这样的遭遇早已写在我的前额，
我把我托付给安拉，艾里甫！

艾里甫：你不要因我离去而心情激荡，
你含羞的眼睛已给我以支持生命的力量；
只要我生命无恙，
我会回来，不要悲伤，塞乃姆江！

AAAB 押韵形式是一种非常古老的押韵形式，维吾尔著名学者玛合木特·喀什噶里于 11 世纪编写的《突厥语大词典》收集了 240 余段四行体的古老民歌，其中 AAAB 押韵形式的诗歌，占到诗歌总数的 3/4。

除 AAAB 押韵形式之外，《达斯坦》唱词中还有许多诗段的押韵形式为 AABA，ABAB，这更是维吾尔民歌自古至今最为常见的一种诗歌韵律形式。

如前所述，维吾尔木卡姆《琼乃额麦》的唱词基本上是双行体的古典诗歌，采用阿鲁孜格律，玛斯纳维诗歌形式，这种格律及诗格押韵形式源于波斯、阿拉伯，而《达斯坦》的

唱词诗歌形式与押韵方式却是继承了维吾尔古代民歌的传统。由此可以看出，《达斯坦》唱词无论就其内容而言，或是就其诗歌形式而言，都具有相当浓郁的维吾尔民族民间诗歌的特点。如果说，《琼乃额麦》的风格是优雅的、古典的，那么《达斯坦》的风格则是清晰的、纯朴的。

《达斯坦》的音乐节奏鲜明，音色强烈，曲调高昂，深受广大人民群众的喜爱。它的歌词叙事性强，直面社会，贴近人民群众的生活，歌颂了纯洁的爱情，揭露了封建势力对于人民群众的迫害。

《麦西热普》是维吾尔木卡姆的第三个组成部分。麦西热普本是维吾尔民族的一种传统民间文化娱乐活动形式，它的起源可以追溯到古代的祭礼、庆典活动。麦西热普的内容包括乐器演奏，独唱齐唱，联句对歌，舞蹈游戏。农闲之时，维吾尔民众经常举行麦西热普，男女老幼都来参加，有歌、有舞、有乐，充满欢乐的气氛。木卡姆中的麦西热普与民间的麦西热普活动，既有关联，也有区别。木卡姆的麦西热普包含着数个麦西热普乐曲，随着优美、动听的乐曲，人们载歌载舞。乐曲的节奏活泼明快，情绪热烈。麦西热普的唱词一般都是短音节的节奏感十分鲜明的民间歌谣。

从以上的阐述中，我们可以看出，维吾尔木卡姆音乐的三个构成部分一《琼及额麦》、《达斯坦》、《麦西热普》，都有“歌”，歌唱的形式不同，有独唱、齐唱、载歌载舞地唱，从总体上看，《琼乃额麦》的唱词抒情性强，《达斯坦》的唱词叙事性强，《麦西热普》的唱词有叙事色彩，但主要以抒情为主。

演唱木卡姆的歌手是民间艺人，他们演唱的曲调相对稳

定，但是歌词的选用却存在很大的即兴性与随意性。不同的歌手，选用的唱词有很大不同；即使是同一歌手，演唱同一套木卡姆，时间、场合不同，选用的歌词也不尽相同。就是说，维吾尔木卡姆没有固定不变的唱词。

维吾尔木卡姆的演唱，实际上也是一种维吾尔诗歌的演唱活动。通过这种演唱活动，使维吾尔诗歌深入人心，家喻户晓，广泛流传。木卡姆在保存、传承与传播维吾尔诗歌方面发挥着巨大的作用。有些失传的民间叙事诗、民间歌谣，在木卡姆的歌词中得以保存，有些诗歌经过歌手的即兴创作、加工、润色，更加光彩，别具特色。维吾尔木卡姆既是维吾尔音乐、舞蹈的宝库，也是维吾尔诗歌的宝库。木卡姆丰富多彩的歌词为我们认识、研究维吾尔诗歌提供了宝贵的资料。维吾尔木卡姆的文学价值是不容忽视的。

维吾尔木卡姆的唱词表现了维吾尔人民反抗强暴、反对封建势力的斗争精神，表现了维吾尔人民群众热爱自由、憧憬幸福生活的理想，具有较高的思想性和人民性。加之这些歌词来自民间，具有很强的艺术魅力，因此，当这些歌词与优美的木卡姆音乐结合起来的时候，便产生出神奇的艺术效果，木卡姆音乐的内涵更加充实，也更富有生命力，而维吾尔诗歌就像插上双翅，随着音乐在自由翱翔，它闪烁着动人的艺术光彩，给人以美的享受。

诗歌与音乐的结合是维吾尔民族悠久的文化传统。自古以来，维吾尔诗人大多精通音乐，而音乐家也往往是诗人。在维吾尔民间文学领域，诗歌与音乐结合得更为紧密，民间艺人既是歌手，又是诗人，他们赋予诗歌于美妙的音乐。维吾尔民间文学正是通过一代代民间歌手的传唱，才流传至今。维

吾尔木卡姆继承、发扬了维吾尔民族诗乐结合的古老文化传统，突破了单个艺人弹唱的方式，把独唱、齐唱、对唱、以及载歌载舞等多种艺术形式与木卡姆乐队丰富多彩的演奏结合起来，气势恢宏，极大地增强了艺术效果，开辟了诗歌与音乐结合的新道路。

木卡姆与古乐舞

房 进 激

丝绸古道象一根永不断损的丝线，若明若暗地紧紧地将各民族文化艺术连结在一起。它不仅促进了古代各民族之间的物质交流，而且促进了人们的思想、宗教和文化艺术方面的交流与交融。这一交流不仅是深远的而且也是极为广阔的，涉及到人们生活和生产活动的一切方面，不论是吃的、用的、穿的，还是唱的、跳的、说的、写的，以至人们的思维与信仰等，无不在这一过程中受到影响，得到互补与发展。因之，东方至今还享用着从西方传来的西瓜，而西方意大利人的面条的老祖宗却在东方的中国。

文化艺术更是如此。大唐乐舞就成套地吸收了古龟兹、和田、疏勒、康国等乐舞，使自己的乐舞由几部发展到十部之多。就连当时来大唐学习的日本、朝鲜人也学走了西域乐舞。至今日本、朝鲜乐舞，还带着浓重的明显的西域乐舞的遗风。正由于大唐这种开放政策，带来了大唐帝国政治、经济、文化发展的大盛时期。可见一个民族的兴盛发展，离开交流开

放是没有出路的，文化艺术也是如此。

从新疆音乐舞蹈的发展来看，非常明显地融合了东西文化的美学特征，形成了新疆各民族音乐舞蹈独特的民族性。新疆人民自古就创造了自己独特文化，而又善于一手伸向西方、一手伸向东方，甚至还兼顾着南北，吸收各优秀文化的长处，与自己古文化和民族生活融合，发展创造自己民族文化艺术的新传统。例如，我把东方舞蹈视为 0，而把西方舞蹈视为 1，那么，我们新疆舞蹈却是 0+1，成为 Φ 字形了。既有东方的横园多姿，又有西方的直立挺拔的美学特征。

所以，我认为我们研究木卡姆的形成与发展，恐怕也离不开这一事物发展的普遍逻辑与规律。

一、木卡姆与隋唐乐舞

木卡姆在其艺术内容和组织形式上都与隋唐乐舞十分相似。从它庞大的总体组织结构到局部的曲式组织结构，都类似为一种大小套曲一组套乐舞形式，一般都是由散序、慢、中、快等基本形式组织的不同节奏、节律和情调的乐舞。

木卡姆与隋唐乐舞一样，其艺术形式是由以音乐舞蹈为主体，又辅以文学的诗、词、叙事等极为丰富的多种艺术形式构成的。但以音乐舞蹈为主体表现手段，是十分明显的。因之，可以说木卡姆和古乐舞均是一种大型歌舞（乐舞）表演艺术形式。

以隋唐为代表的我国古乐舞，是民间歌舞进入宫廷后，在艺术上所产生的大飞跃而逐渐形成发展起来的，而木卡姆也正是从原存于民间的歌舞形式经过宫廷化的规范、加工整理

后形成发展的，使原民间的音乐舞蹈艺术具有了古典的典范性的高雅性质。这些古典的木卡姆和古乐舞中的古代名曲名舞，有的流传至今。

木卡姆与古乐舞的发展，都达到过自已的艺术高峰时期。古乐舞大体在唐开、宝年间，而木卡姆的高峰时期大体上在喀喇汗国与叶尔羌汗国之间（阿曼泥莎罕为此做出了杰出贡献），但它们后来的结局则不尽相同。古乐舞到元以后、由于文学的大发展，古乐舞形式逐步衰落下来。它又融入了一些故事、武术和其他杂要，向着更加戏剧化方向发展，进入了歌舞剧阶段，发展成为占统治地位的戏曲艺术。昔日辉煌的大型乐舞，在今日民间只能看到一些遗留下来的散乱的影子。而木卡姆情形则大不相同，它至今依然牢固地保持自己强有力的统治地位。歌舞艺术形式仍为新疆各民族、尤为维吾尔人民的主要艺术形式。古老的木卡姆艺术，仍然深深地根植于人民之中，成为维吾尔人的一座博大的乐舞艺术宝库。在历史上虽屡遭战乱、历经时代、宗教等变迁，但维吾尔歌舞艺术依然保持着自己强大生命力，并且还在不断地得到丰富和发展。

所以，今天我们来研究木卡姆乐舞艺术，除对它本身的历史和发展具有意义之外，更对整个中国古乐舞和现在歌舞艺术的新发展，具有特殊的意义。要繁荣发展我国的歌舞艺术，包括新疆的歌舞艺术，学习研究木卡姆的传统形式及其美学原理，是极为重要的。

二、刀朗木卡姆的启示

由于特殊机遇，我成了第一个挖掘学习整理刀朗歌舞的

人，刀朗歌舞后来称作刀朗木卡姆。这种木卡姆是极为特殊的，是特别古老的。对于研究木卡姆的历史风貌与发展轨迹，具有活化石的作用。

刀朗舞跳起来具有狂迷性，参加者多进入一种狂迷超尘的境界，人们都自觉自愿地进入这种境界、享受着无尽的狂迷中的自由欢乐与自我实现。这大概正是刀朗人的千年古老歌舞一直完好地保持至今的秘密所在。

刀朗人是什么人？我曾请教过大学者包尔汗老人，他说刀朗是“群”的意思。他说的不是历史考古意义上的学术界定，而是说他们是一群由独特地域和独特历史所构成的独特生活方式和独特文化艺术的人。刀朗人长期生活在塔里木大沙漠南端荒林之中，过着以狩猎为生与世隔绝的原始生活。他们长期在大自然的庇护下保持着古有的自我，又与大自然争夺生存的权利，生活得十分古老而艰辛。他们衣食住等生活方式与外部的维吾尔人有着很大的不同，以宗教信仰来说，他们接受伊斯兰教仅是近几百年的事，宗教意识较为淡漠。他们的穿着具有明显的古代遗风，类似蒙古古服，语言也有所不同，一些歌词就连维吾尔人也不太懂。刀朗人的歌舞与维吾尔族常见的歌舞差别甚远。总之，一切方面都保持着以往古老的原貌。

塔里木盆地周围的居民，从 9 世纪起，不断地逐渐融合为当今的维吾尔人。刀朗人大概是最后才融入维吾尔人中的一支居民。他们原有的族称、语言、文字逐渐消失，宗教信仰也改变了，只留下了刀朗人这一称呼。

刀朗木卡姆有以下独特性：

①以群鼓击打与群唱为主，乐器十分古老，马尾作琴弦，

声似蚊叫，群鼓群唱声音十分高亢而狂放，近乎齐声狂喊，数十里外可闻，具有十分强烈的震憾力。曲调也与维吾尔人惯用的曲调迥然不同。

②舞蹈者表情庄严，动作幅度极大，以旋转为主。粗犷而有力，舞蹈气氛狂迷紧张，是其他地区维吾尔人的舞蹈所没有的，属另一种舞蹈动作体系。

③每个木卡姆均由散序、慢、中快、快、急快不同节奏与速度构成。由一是散序，二是奇克提曼，三是赛乃姆，四是赛乃凯斯，五是赛勒玛这样五段组成。每个木卡姆的词意和曲调不同，但其特殊的以上规定节奏与速度则是不变的，以便固定的舞蹈表现。

④刀朗木卡姆的另一特点是舞蹈的动作与画面都是严格规定的，自古就是如此，结构套路十分严谨，不允许随意乱跳，这在其他维吾尔族木卡姆舞蹈中是没有的。也是在整个新疆地区所没有的，其他地区的木卡姆舞蹈多为自由性的娱乐舞蹈。

综上所述，刀朗木卡姆带有西域乐舞明显的古老遗风，是伊斯兰文化传入之前的古有的西域乐舞的活版本。如果这种认识不错的话，我们好似亲眼看到了古龟兹、古和田、古疏勒、古高昌等古乐舞的活影象，为我们研究古西域乐舞，研究木卡姆的形成与发展，提供了活的资料和印证。

隋唐时期，西域的古乐舞就已经发展到了十分高级的阶段，就已经形成与隋唐乐舞东西呼应的自己独特的套曲形式。据史记载，隋唐时期中原与西域各国的关系是十分密切的，交流也是十分畅通的。所以到了唐朝，西域多部乐舞被整套编入唐乐舞之中，成为十部乐。如果西域乐没有得到系统的高

度发展为大套曲形式而只是散乱的民间歌舞，出现这种情况几乎是不可能的。这种西域乐舞与隋唐乐舞同步发展中的奇特的历史现象，究竟是谁影响谁的，我们只能说是互相影响的，是东西交流流向往复的结果。王洛宾先生说，最古老的戏曲秦腔的唱腔，受西域音乐的影响极重，我完全赞成。我是陕西人，某些唱腔风格，与刀朗木卡姆唱法十分相近。难怪秦腔能流行于整个大西北。我还在和田等地看到过类似“社火”的现象，这可能是西域乐舞留下的东西。

西域乐舞在10世纪之前就有高度的发展，举世闻名，而在10世纪之后，伊斯兰教逐步传入，由于信仰的变化，整个西域文化也有一个革命性的转变，大量的伊斯兰文化涌入，改变着人们生活的方方面面，也改变着文化艺术本身。伊斯兰文化的涌入，代替了众多的西域文化，但并没有消灭一切。例如原萨满教的萨玛舞，流传至今，只是与伊斯兰文化融汇而已。西域乐舞也没有被消灭，只是融进了众多的伊斯兰文化艺术，被伊斯兰化了。我认为原西域乐舞的高度发展及伊斯兰文化的流入，是木卡姆艺术形成的基本要素，没有原西域乐舞的高度发展，木卡姆能独自发源于新疆这块土地是不可想象的。所以说木卡姆的故乡在新疆，这是历史的必然。新疆木卡姆在原西域高度发达的乐舞基础上，在伊斯兰文化的丰富补充中得到更加兴旺的发展，从而又影响了西方伊斯兰各国。

试论韩国伽倻散调与木卡姆的关系

（韩国）权五圣

尽管伽倻国在韩国古代史研究中，尤其在新罗史及百济史研究中占相当重要的位置，但对其历史的研究目前还远不尽人意。当然，由于目前几乎找不到有关伽倻国的文献资料，因而很难进行更深入的研究，而且与新罗史或百济史的研究相比，对其关注还不够。

虽然，由于最近的考古学新发现，伽倻文化的部分情况已开始被弄清楚，另外对古代韩日关系史的研究也逐渐活跃，因而对伽倻的关注也有所提高，但是由于伽倻问题被认为是韩日关系史研究中的争论焦点，不能轻率立论而到目前为止还没有找到伽倻在古代韩国史上的确切位置。因此，收集和研究散见的文献资料，再利用新发现的考古学资料进行伽倻史的基础研究是十分必要的。

有关伽倻音乐的史料更是贫乏，《三国史记》新罗本记及乐记中都没有关于嘉实（嘉悉）王生卒年代的明确记载，因此有一种观点认为假设受嘉实王所命创作乐曲的于勒生存于

新罗国真兴王时代，那么，可能略后于荷知王[1]；另一种观点则认为尽管很多人认为嘉实王是金官加罗的王名之一，但却并无相当于此的王名，根据与于勒之关系看做金官国以外的另外一国之王名反而更合乎逻辑[2]。

可是确有嘉实王其人，这一事实在日本《新撰姓氏录》的“道田连任那国贺室王”记录中确实可以找到。

一、文化史的背景

位于洛东江下游的弁韩十二国社会与后来的百济、新罗无关，独自形成自己的文化圈。在《三国志》魏志的东夷传中可以看到当时存在过的十多个小国的国名，但现在还可辨明其确切位置的只有狗邪国（现在的金海）、弥乌邪马国（现在的高灵）、安邪国（现在的咸安）等几国，而且关于这几个小国的形成与发展过程也只能通过《三国遗事》中六伽倻的记事把握其大概。在《三国遗事》卷一，五伽倻条中先根据“驾洛国记”注记六卵说起，然后往下依次列举阿罗伽倻、古宁伽倻（现在的晋州）、大伽倻、星山伽倻、小伽倻等五伽倻。再往下还根据《本朝史略》各列记金官加罗（现在的金海）、古宁伽倻、非火伽倻、阿罗伽倻、星山伽倻等。《三国史记》卷三十二，杂志第一，乐传所说的于勒所作十二曲中“一曰下伽倻罗都，二曰上伽倻罗都”云云，可看做是伽倻文明的两大中心体，即上加罗为洛东江中游的大伽倻，下加罗为洛

---

① 今西龙：《加罗疆域考》，《朝鲜古史的研究》（图书刊行，1965）
② 末松保和：《任那兴亡史》（吉川弘文馆，1949）P，240

东江下游的金官加罗即现在的金海一代。还有，关于金官加罗（本伽倻或下加罗）可在《三国遗事》卷二所收录的驾洛国记中了解其大概，也可以参照《三国史记》地理志，金官小景条及金鳌新传中所记记事。金官加罗很早就开始在贸易上与日本人形成特殊关系，远至落浪进行交易活动，还将州胡（济州岛）做为贸易中介地利用起来。然而，到四世纪中叶以后，伽倻卷入复杂的国际关系之中，400年由为援助新罗出动的高句丽五万步、骑兵追杀日本兵至任那加罗的从拔城终能降服。到5世纪中叶以后新罗与百济结成同盟欺压伽倻，到了6世纪又由丧失汉江流域的百济企图进犯洛东江流域。

耽罗乃今日的济州岛是众所周知的事实，而在文献资料中只有《三国志》魏志马韩传里有简短的记载，根据其记载国名为州胡，位于马韩西（南）海中的大岛。由此方可知其确实为今日的济州岛。目前的考古学成就表明，济州岛上至少从旧石器时代可能已开始有人类生存。在济州岛发现的遗迹中有散存于各地的石墓，还有栉纹陶器片、打制石器、以及无纹陶器片、磨制石刀等文物。在济州市附近的山洞中也发现一些文物。根据这些文物我们可以断定济州岛的原居民无疑是从本土上迁过去的，同时还可以推测到最晚也在三韩时代就已开始与内陆（本土）进行较活跃的交易。

二、伽倻琴与于勒

1. 伽倻琴

据《三国史记》的记载，伽倻琴是伽倻国的嘉实王看了隋和唐的乐器以后制作的。而伽倻琴产生的年代则根据《三

国史记》本记中有关真兴王在巡守途中至娘城的河临宫听了于勒及其弟子泥文新创作的歌曲的记录，推定为551年（真兴王十二）即6世纪前半期[1]。当时伽倻琴的形状，琴端象新罗时代的土偶[2]成羊耳头状，而日本的正仓院所藏新罗琴[3]的琴端也成羊头状，另外根据琴上还有十二个定弦小孔可认定是十二弦琴，这是与如今的风流伽倻琴一样的[4]。

从下面的记录可确认嘉实王以前就已有伽倻琴。

第一，根据《三国志》魏志，弁晋传中有一种琴貌似筑的记录，可知道当时已有不同于中国的瑟或筑的弦乐器。

第二，又据传奈解王（公元196-230年）时，有叫勿稽子的弹琴作曲[5]。

第三，又据传慈悲王（公元458-479年）时，有叫百结先生的用琴奏出杵槌声曰碓乐[6]。

第四，新罗时代的士偶中有手拿伽倻琴的形象，又在1974年庆州出土的长颈壶上有弹伽倻琴的画象，而这长颈壶被推定为味邹王（公元262-284年）时代的遗物。

2. 于勒

于勒原为省热县人，因预知伽倻国将灭亡而于551年（真兴王十二年）带弟子泥文投降到新罗。第二年（552年），

---

① 真兴王十二年三月王巡守次娘城闻于勒及其弟子尼文知音乐特唤之王驻河临宫令奏其乐二人各制新歌奏之。《三国史记》卷4

② 李殷昌，《韩国民俗的新研究》

③ 《正仓院的乐器》（日本经济新闻社刊，1967）

④ 李惠求，“三国文化的发展”中，伽倻音乐《韩国史》卷2，PP，353-355

⑤ 《三国史记》卷4

⑥ 《三国史记》卷48

真兴王将于勒留居于国原（现在的忠州），并派大奈麻法知和阶古、大舍、万德等人继承其业。于勒根据这 3 人各自的特长，教阶古弹伽倻琴，教给法知唱歌，教给万德跳舞。这 3 个人跟于勒学完 11 曲以后，嫌其繁且音（装饰音过多之意）而不雅正，于是将 11 曲简为 5 曲。于勒闻讯后，先为大怒，而听此五曲后叹曰："乐而不流，哀而不悲"可谓正乐矣。将此乐在国王面前演奏，国王听后非常高兴。但奸臣们则禀告"伽倻亡国之音不可取"。国王却认为"伽倻亡国者，国王淫之故，非乐之过也"而终定为大乐（宫中音乐）[1]

3. 于勒的十二曲

据传于勒曾作伽倻琴 12 曲，内容如下：

下加罗都、上加罗都、宝伎、达己、思勿、勿慧、下奇物、狮子伎、居烈、沙八兮、尔赦、上奇物。

还有于勒之弟子泥文所作的乐曲为乌（乌鸦）、鼠（老鼠）、鹑（鹌鹑）等 3 曲。

在这几曲中，泥文的三曲已无法弄清其内容，于勒的 12 曲中有 9 曲被梁柱东解释为当时的地名，另外又被金东旭再次考证过[2]。

---

① 伽倻琴亦法中国乐部筝而为之…（中略）…罗古记云伽倻国嘉实王见唐之乐器而造之，王以谓诸国方言各异声音岂可一哉，乃命乐师省热县人于勒造十二曲。后于勒以其国将乱携乐器投新罗真兴王，王受之，安置国原，乃遣大奈麻法知阶古、大舍万德传其业，三人既传十一曲，相谓曰此繁且淫不可以为雅正，遂约为五曲，于勒始闻焉而怒，及听其五种之音，流泪叹曰："乐而不流，哀而不悲，可谓正也。尔其奏之王前。王闻之大悦，谏臣献议伽倻亡国之音不足取也，王曰："伽倻王淫乱自灭，乐何罪乎？"盖圣人制乐缘人情以为樽节国之理乱不由音调遂行之以为大乐。《三国史记》卷 32，乐志

② 金东旭：《关于于勒十二曲》《伽倻文化》第一辑（青丘大学，1966）

现将其介绍如下：

下加罗都

金官伽倻的乐曲。因为不管从世系看，还是从神话传说的继承情况看，金官伽倻和大伽倻是伽倻联盟的两个盟主。

上加罗都

大伽倻-高灵伽倻的乐曲。但不知道加罗都中的“都”字指的是什么。

宝伎

若称巴山则为咸安的乐曲，若称此支则为与昌宁的地名有关的乐曲。若将“宝”做为名词称宝珠，则相当于崔致远《乡乐杂咏》中的“金丸”，若指神器之“宝”，则可能与伽倻联盟的祭奠有关。

达己

属于醴泉的多仁县的旧名。新罗景德王时改名为多仁县。醴泉地方为伽倻的最大版图，可能为形成于5世纪末的乐曲，或可推测为大邱的乐曲。

思勿

泗川县，即原史勿县的乐曲，新罗时改称泗水县。

勿慧

善山地方的孝宁县旧称，为毛兮地方的乐曲。

下奇物、上奇物

金泉地方的乐曲。

居烈

居昌郡的乐曲。

狮子伎

伎乐的一种。与崔致远的狻猊相通的假面舞戏。可能就

象日本的《教训抄》中所记的，是舞乐开场的除邪之乐曲。

沙八兮

草溪郡的乐曲。原为草八兮，后改为草溪县，新罗时又改为八溪县。

尔赦

其意未详。

上奇物

其意未详。

有一种观点认为，以上的于勒12曲就象跳大神时的十二回场，是连续性的加面伎。

《海东绎史》中也有668年（文武王八年）奈麻紧周之子能晏十五岁时跳伽倻舞的记录。

另外，李惠求先生认为，在于勒的12曲中，宝伎相当于新罗的金丸或者是百济的弄珠或者白乐天的跳七丸。还根据狮子伎和宝伎等外来的散乐不是用外来乐器，而是用伽倻的乐器伽倻琴伴奏这一事实认为，虽然同处一个时代，百济已有外来乐器，伽倻却没有引进[①]。

张春植　译

---

① 李惠求，"三国文化的发展"中，伽倻音乐《韩国史》卷2，PP，353-355

阿拉伯音乐中木卡姆的结构及语义学

（德国）哈毕卜·哈桑·托马

木卡姆这一术语是指若干种生活于北非和亚洲的人们中的一种音乐形式构造。它不仅是指特定规律下的音调间的音程间隔(intervallic distances between tones)，更是指基于这种音程间隔规律之上的通过对形式构造的认识和表现而创造出来的情绪。这种音程间隔我称之为木卡姆调或木卡姆音阶(magam-row or magam-made)。独特的木卡姆音乐现象分布在一个广大的地理——文化区域中，包括阿拉伯国家、伊朗、土耳其、乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦和中国大陆的新疆。从历史上看，木卡姆这一术语在十四世纪就已成为阿拉伯——伊斯兰音乐学者们的共同拥用的财富了，而且至今仍在西起大西洋东至新疆的丝绸之路上的音乐文化中使用着。木卡姆现象是种单音乐曲音乐的概念化(monodic musical conceptualization)，其核心部分是预先决定的音调——空间结构(predetermined tonal -spatial infrastructure)。它处理器乐和声乐的结合，而这又与在该地域的音乐文化中牢固树立起的心智活动在音乐审美上的表现相契合。在这一广大区域内的审美心

理一直塑造着这种音乐现象的构造。存在着阿拉伯木卡姆(magam),土耳其木卡姆(makam),伊朗达斯特嘎(dastgah),阿塞拜疆木卡姆(mugam),塔吉克和乌兹别克木卡姆(magam),以及维吾尔木卡姆(magam)。这些术语中的多数从公元14世纪以来一直在那些富有传奇色彩的文明中心流传,那些中心是:乌鲁木齐、喀什噶尔、塔什干、撒马尔罕、布哈拉、大不里士、德黑兰、巴格达、伊斯坦布尔、开罗、突尼斯、阿尔及尔、非斯。只有在作为一种审美存在(aesthetic entity)的木卡姆现象中,才注定了其形式构造因素包含有定型的和即兴创作的样式,有器乐和声乐,有世俗的和宗教的。但无论如何,这一音乐现象却是诗和音乐的牢固结合,也是具有反复出现的韵律格式的哀婉的旋律、悠长的乐段,这些反复出现的格式叫做 usūl、mīzān,zarb 或者'īqā',它们出现于木卡姆的构成形式中。

音乐:维吾尔木卡姆和 nūbā-tab'

至于木卡姆这一词汇的出处,一种"传统的"理论已然成立。这一理论本世纪的许多音乐学家已反复引用过,并且在最新的出版物中占据着一席之地。术语木卡姆是从其派定的功能——升起的台(ldelsonh1913/14),舞台的名称(Sachs:1943)或——哈里发面前歌唱的台子(Riemann Lexikon:1967)进入到音乐领域中的。然而这一说法却与历史本身相矛盾,因为歌手和乐手通常都是隐藏在幕后的,他们极少被允许出现在哈里发面前。哈里发和音乐家之间的交流要通过sattar,即中间人来传递哈里发的指令。在很偶然的情况下,个别有特殊天才的歌手也会被允许站在哈里发对面,但绝不会是

站在垫高的台子上。

无论怎样，木卡姆都是阿拉伯人、伊朗人、塔吉克人、阿塞拜疆人、乌兹别克人和维吾尔人特有的即兴创作的音乐艺术的代表，所有这些人们许多个世纪以来一直养育着木卡姆，他们能骄傲地列举出那些富有传奇色彩的木卡姆大师们的名字。

要想阐明木卡姆现象的构成，我们首先需要检验直接的即兴创作过程。只有这样做我们才可能理解独特的木卡姆的完善的构成形式。

木卡姆的不容置疑的形式的发展——声乐的和器乐的等等，在其独有的即兴创作过程中，受制约于两个基本的因素：空间（声音的音调）和时间（时间上的速度），因此，木卡姆的结构就依赖于这两者在固定的调性变数的组合和在单音乐曲的旋律段中的节奏——时间流程的自由方式上的展现程度。声音——空间组合被组织、塑造和强调到了这样一个程度，它代表着木卡姆中最基本的和决定性的因素。反之，时间——韵律方面在真正的木卡姆形式中，并不是确定形式中必不可少的组成部分。也只有在这种特定情形下才保有了木卡姆现象最本质的特征，即：一种节奏——时间的自由组合以及一种必须的和确定的声调——空间方面的组合。

正是在这种声调——空间的组合中，木卡姆结构的和语义的特征显示了出来。这一样式的奇异特征不是依附在动机上，或其精雕细刻上，或其变异上和发展上，而是通过一系列不同长度的旋律段落来实现一个或多个空间中的音高，于是在木卡姆的进行中各种段落便建立起来了。在其正宗的即兴创作形式中，木卡姆是基于一种音高的系统化实现上，它逐渐从低音区向高音区发展，或者相反，从高音区向低音区

发展，再渐渐上升到更高的音区，一直到达顶点。至此，木卡姆的完善形式才算完成。

木卡姆因此不是在时间参数下特殊规则的组构，这就是说它既没有规律性的反复和确定的小节划分，也没有一个不变的（tactus）。旋律特点取决于表演者的风格，取决于他的演奏或演唱的方式和技巧。但木卡姆的特征决不是这些。这也就是为什么以西方的观点看，作为即兴音乐木卡姆常被认为缺少形式的原因之一——没有清晰和固定的主旋律，没有随之而来的精致细节和变化。这一缺乏固定的旋律——时间的组构，困惑了并继续困惑着那些音乐学家们。他们得出的结论令人吃惊，而且十分不幸，这些结论得到了接受和重复。在这里，特定的时间特征被不公正地认为是木卡姆的属性。于是有了“动机组构”（motivic groups）或者“固定的节拍”（definite tempi）和“固定的变奏”（definite variations）、“旋律样式”（melodic paltem）、“旋律模式”（melodic models）或者“声调——旋律——综合”（tono-melo-syndrome）。这些说法并没有能与木卡姆现象中真正的和天才的结构因素（strucrural elemento）相契合。因为木卡姆是一种形式，它以一种来自各个木卡姆调的声调——空间组合为其表现特征。这一形式所独具的特点在这里：它不是建立在动机上，细节上，变化上和发展上，而是通过一系列不同长度的旋律段落——这些段落实现了一个或者多个空间中的音高——于是建立起木卡姆行进中的各个乐段。就其确定的即兴创作形式而言，木卡姆是建立在音高的系统化实现上，它是一个由低音区逐渐向高音区移动的过程，或是一个由高向低逐步变化，再渐渐向更高声区上升的过程，它要一直达到顶点。至此，整套木

卡姆的完整形式才算完成。

一个音高可以，例如标定为d调，并延伸到其他声区中去（g-a-b-c-e-f-g），于是d调便成为中心点，它由其邻音环绕和强调至于一个音高拥有一个以上的中心音的情况也并不罕见，例如音调丛中的一个调（g-a-b-c-e-f-g）可以构成第二个中心，而它的功能是对中心调d调的某种呼应。它通过音程关系出现在主要的和次要的中心之间，并为完整的音高显出了它独特的色彩。彻底摸索这样一个音高新乐段——及其独特的中心音——就构成了木卡姆。一些音乐家在长度上发展了一种独特的局面，而另些音乐家则以简约见长。一些人在音高的范围内取得进展，他们离开主调走得相当远了，另有一些人则将自己严密禁锢在围绕中心的狭小范围之内。但是在所有情况下，一个音高的中心调对音乐家来讲都是极端重要的，因为它是全部乐段的核心。

这些乐段的集合就决定了木卡姆的形式，其样式便是音高内中心调的连续。每个中心音都被相邻的音调环绕并持续一个阶段，这长度要由音乐家来定，一个音乐家可能要用7秒钟来表现一个音高，另一个可能要用40秒钟。

在每一个木卡姆中，中心调往往都居于彼此不同的关联之中，并总是产生至少两个不同的音程：例如一个三度音程再加一个二度音程，一个四度音程加一个二度音程，一个三度音程加一个四度音程或一个三度音程。这些音程依赖于木卡姆调式的结构，而这个又置于阿拉伯音乐的声调系统中。它们决定着木卡姆的情调和木卡姆的核心结构。这一核心是由全部中心调共同构成的，这些中心调又可以产生出三个或更多的调子。

一段木卡姆的第一和最末的音高被作为中心置于木卡姆调式的第一级。木卡姆由旋律段落构成，而段落的数量和长度并不是预先决定了的。在一个旋律段中，一个或多个音高被组合、被对照，甚至可以互相置换。在每个木卡姆中，音高的数量，重复的不算，都是预先决定了的，并且可以压缩到只剩下核心。当地观众可以通过音乐家的演示、组合和对照音高或乐段，来评判音乐家的能力和来源。因此，所有的音高的可能的组合和重复，以及其离开和返回第一个音高，进展至最高音高——木卡姆的高潮——都被作为评判演奏者的创作源头、创作能力和才气技巧的标准。真正的令人信服的和有创意的木卡姆，要求有创造的才能，就如要求作曲家有天赋一样。木卡姆现象只能部分地认为是一种构成的形式，因为没有任何两个木卡姆会是相同的：每次它都被重新创作，成为一件新作品。作品的构成要素展现的是：一方面是预先决定的固定数（重复不计）的音高的音调——空间组合，而另一方面——即兴创作方面——则在节奏——时间之中自由地展开。一个作品的相互作用和即兴创作是阿拉伯音乐中木卡姆现象最为显著的特征。

只有在这一声调——空间组合中，木卡姆结构的和语义学的特征才得到展现。依照木卡姆预先决定的声调——空间模式，音乐形式展开时其结构如细工镶嵌般精致。旋律因素连接了起来，它们重复、组合、排列起来，构成了木卡姆的演出过程。这一木卡姆的声调——空间结构的“语义学”指挥着那些固定因素，即它们是否要出现，出现在哪里，或出现的次序。

朝戈金　译

维吾尔十二木卡姆及其音乐结构

买提肉孜·吐尔逊

研究维吾尔古典音乐十二木卡姆须研究木卡姆的音乐结构，研究它有些什么特点，它的各个乐章究竟有什么样的节拍、节奏和鼓点等问题。维吾尔十二木卡姆的目录和顺序是这样的：(1）热阿克木卡姆 (2）且比亚特木卡姆 (3）木夏吾热克木卡姆 (4）恰尔尕木卡姆 (5）潘吉尕木卡姆 (6）乌扎哈勒木卡姆 (7）艾介姆木卡姆 (8）乌夏克木卡姆 (9）巴亚特木卡姆 (10）纳瓦木卡姆 (11）思尕木卡姆 (12）依拉克木卡姆

维吾尔十二木卡姆，是由琼乃额麦、达斯坦和麦西热普等三大部分组成的。下面我们来看看潘吉尕木卡姆的目录，此目录和其余11个木卡姆目录基本相同。

一、琼乃额麦部分

1. 序曲
2. 主乐段
3. 主乐段的间奏曲
4. 怒斯赫（1）

5. 怒斯赫间奏曲和怒斯赫的收尾曲
6. 怒斯赫（2）
7. 怒斯赫（2）的间奏及其收尾曲
8. 朱拉
9. 朱拉间奏曲，朱拉的收尾曲
10. 赛乃姆
11. 大赛里坎
12. 大赛里坎的间奏曲及收尾曲
13. 小赛里坎
14. 小赛里坎的间奏曲及收尾曲
15. 潘西路
16. 潘西路的间奏曲及收尾曲
17. 太克特
二、达斯坦部分
1. 达斯坦
2. 第一达斯坦间奏曲
3. 第二达斯坦
4. 第二达斯坦间奏曲
5. 第三达斯坦
6. 第三达斯坦间奏曲
7. 第四达斯坦
8. 第四达斯坦间奏曲
三、麦西热普部分
第一麦西热普
第二麦西热普
第三麦西热普

第四麦西热普

维吾尔十二木卡姆的序曲是在一个沙塔尔或卡龙和弹拨尔的从始至终的伴奏下演唱的。木卡姆的唱词部分是在全体木卡姆演唱者的伴唱下结束。而无唱词部分的间奏曲是根据集体乐器声调的需要，有时分开，有时合起来演奏，来结束木卡姆的。

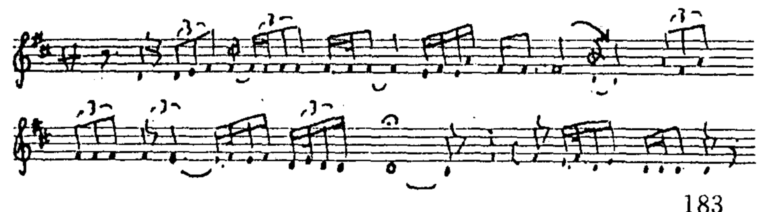
下面谈谈木卡姆三大部分程序里的乐曲的音乐结构：

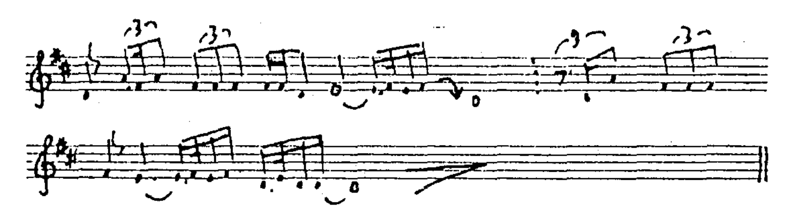
一、琼乃额麦部分

1. 序曲——序曲是木卡姆的起句部分，可随意延长，自由演唱，序曲是由感人的优美动听的音乐语汇组成的。序曲的音乐结构，不论是从声调的比重，或者是从声调程度的复杂性方面，还是从维吾尔传统民族音乐的结构，或者是从创作歌曲音乐的结构方面来看都是相当复杂的。

每一个木卡姆的序曲，都是这个木卡姆旋律形成的主要部分。每一个木卡姆序曲旋律的中心音符“D”（1），它是在序曲前部分音乐中控制每一行乐曲开始或结束的中心音符，在第3级音符“M”（3）音的协调下，通过维吾尔传统音乐中很少出现的高低3度跳跃，不断增强音乐语汇的内在联系，起到推进旋律发展的作用。
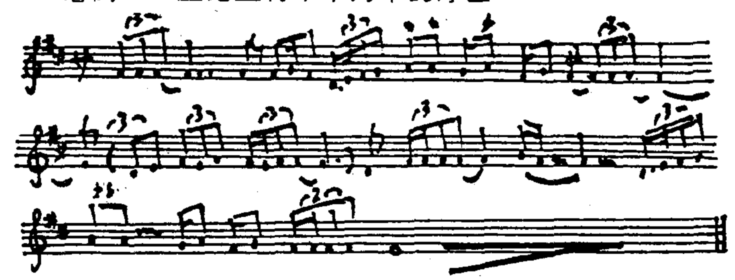
谱例一：且比亚特木卡姆的序曲





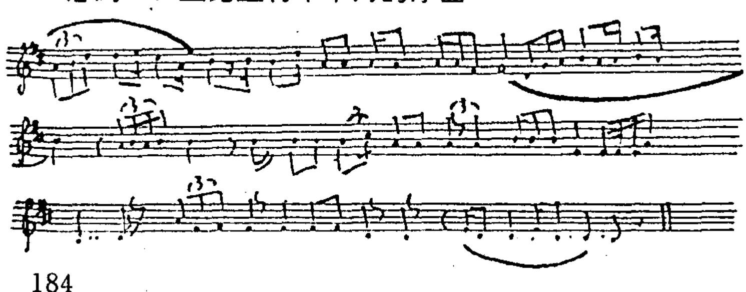
序曲的音乐结构不是按传统的民间歌曲的前段高昂、中段高昂和后段高昂的标准来展开的，而是停留在这个序曲的一些声调上，即音乐语汇上，以跳跃 3 度，甚至 8 度的方式来实现音律调子的临时变化和发展。
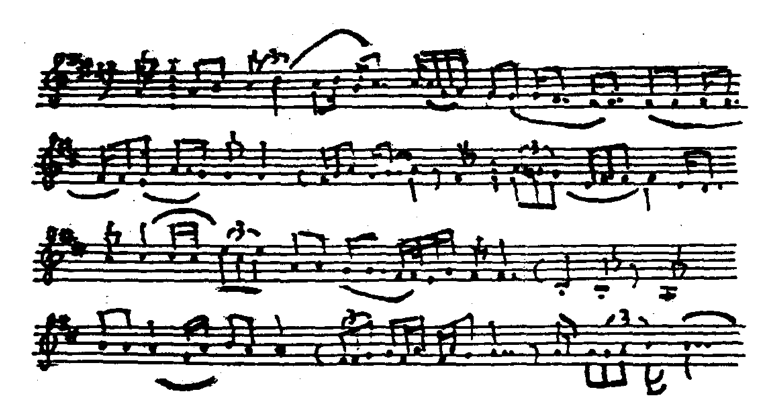
谱例二：且比亚特木卡姆中的序曲



序曲的旋律在第 4 和第 5 级声调作暂短停顿，旋律即由远到近的发展，以曲调形式发生临时性变化，即以 La（6）音为中心 La（6）曲调起过度作用，曲调回到原来的中心音 D（1）音上。
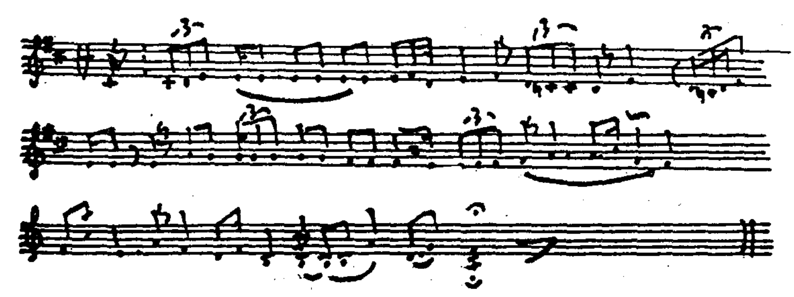
谱例三：且比亚特木卡姆的序曲





序曲快要结束时，上述重复以 rai（2）音形式继续，旋律不回到原来的中心音 D（1）音上，序曲就结束，配奏序曲的乐器以反响弦演奏序曲的第 5 级音，预示着序曲还没有完全结束，将要连接间奏乐段。

谱例四：且比亚特木卡姆的序曲

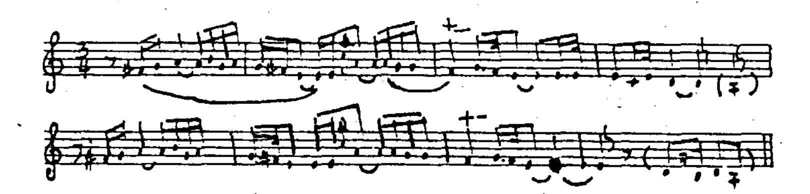


下面谈谈“太孜”乐曲结构：

太孜，是维吾尔木卡姆按音乐程序排列的乐段，是木卡姆大乐曲中最主要的部分，其篇幅较大，变化多样，声乐性强，音调平稳，在音乐结构方面具有独特之处。太孜的一个

完整的乐章，是由两个太孜音乐语汇合成的，或者是由两个音乐语汇紧密结合起来的乐章构成的。如：

谱例五：木夏热克木卡姆的太孜



太孜的节奏非常急速，在分为 8 拍的一组鼓点就有 12 个，用鼓点来表示，其形式是这样的：TTTT TDO | DOO TDO ‖ $\frac{6}{8}+\frac{6}{8}=\frac{12}{8}$

如果声调是按上述节拍谱写的，那太孜的声调就会零散了，在音乐节奏和速度方面就变快。

谱例六：且比亚特木卡姆的太孜



太孜是每个木卡姆琼乃额麦部分中弹奏得最深沉、缓慢的部分，它要求平稳（声调的性质），根据太孜的这个特点，把它的节奏、节拍分成 8 拍一组鼓点，放慢一倍，改成 4 拍时，用$\frac{3}{4}$拍的两个鼓点组成太孜的一个鼓组。如：$\frac{2/6}{8}+\frac{2/6}{8}=\frac{3}{4}+\frac{3}{4}$；
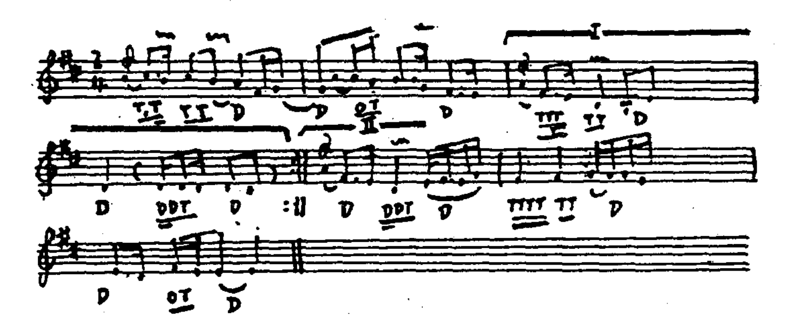
太孜的$\frac{3}{4}$拍结构区别于传统民间歌曲的$\frac{3}{4}$节拍结构或创作歌曲的$\frac{3}{4}$节拍结构以及欧洲乐理中讲的所有$\frac{3}{4}$节拍结构的规律。

节拍一般是由一个强拍，两个弱拍，或者是一个强拍，一个弱拍和一个轻音节拍结合而成的。在太孜里，节拍的位置完全不同。在太孜的一个鼓组里有两个拍的节，轻之第一节弱一点拍之后就是第三个强拍，通过在第 2 个节上出现一个强拍，一个弱拍和两个强拍之后，太孜的第一鼓组结束。如：

太孜的一个乐行是由太孜的两个鼓组形成的。
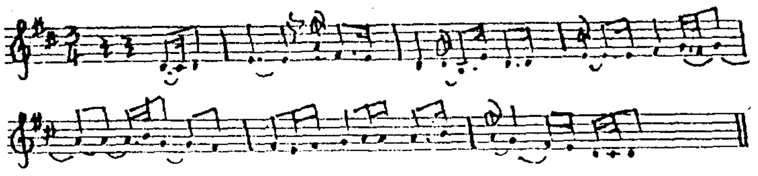
谱例七： TTT TT D | D OT D | T. T DT D | D OT D ‖

谱例八：艾介姆木卡姆的太孜



根据太孜音乐结构的特点，给太孜随意增加或减少一两个乐段，就会违背太孜的音乐规律。如果需要增加或减少，是以一个乐章（两个鼓组）为标准的。在太孜唱词的中间加随和声或者延长唱腔，或者缩短唱腔，重复太孜的唱词，都是为了补足第一和第二鼓组的时间。如：

谱例九：且比亚特木卡姆的太孜



太孜的鼓点节拍如下：
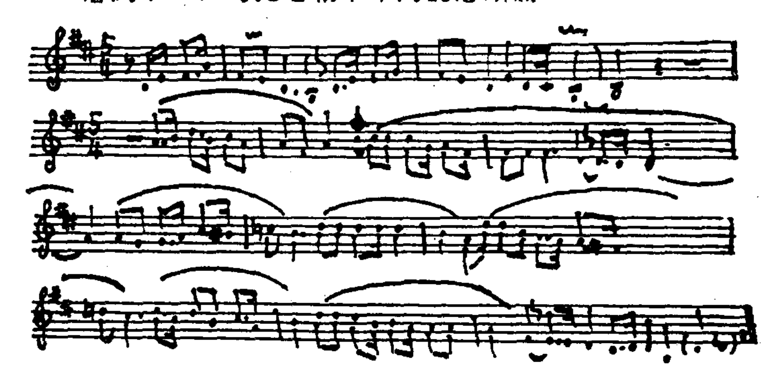
谱例十： T. T TT D | D OT D ‖ TDD TT D | D OT D ‖

"怒斯赫"，表示"变体"的意思，它是琼乃额麦的篇幅较大的乐段。

十二木卡姆有四种怒斯赫，这四种怒斯赫在音乐结构、节拍、鼓点等方面各不相同。这四种怒斯赫是：①怒斯赫、②正怒斯赫、③反怒斯赫、④太孜怒斯赫（至今被称为吐库尔怒斯赫）。

1. 怒斯赫——怒斯赫的音乐的结构如下：从第一小节的第四拍到第二小节的第三拍之间的 5 拍组成一个音乐语汇。由两个或者 4 个音乐语气组成怒斯赫的一个乐章。如：

谱例十一：乌扎哈勒木卡姆的怒斯赫



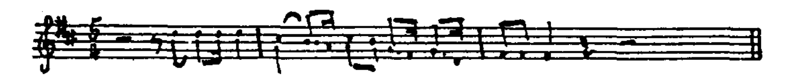
怒斯赫与间奏曲在音乐结构方面有所区别。这个区别容

纳在怒斯赫间奏曲的一个乐句，一个鼓组，即一小节之内。由两个或 4 个乐句组成怒斯赫间奏曲的一个乐章。如：

谱例十二：乌扎哈勒木卡姆怒斯赫的间奏曲

正反怒斯赫和太孜（吐库尔）怒斯赫中附合声和停顿的符号是标在乐章的后面，根据怒斯赫音乐结构的特点，第一乐章的后面和第二乐章的前面，即第一、二、三拍上标上附合声和停顿符号。如：

谱例十三：且比亚特木卡姆的怒斯赫

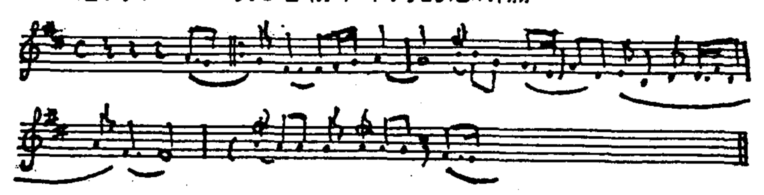


怒斯赫的乐句是由弱拍开始的，怒斯赫的一个鼓组是由两个强拍与三个弱拍组成的。如：（2＋3）DD＋TTTT‖

谱例十四：D OT D O OT|D OT D O O‖

2. 正怒斯赫——正怒斯赫中两个节拍组成一个乐句。两个乐句组成一个乐行。有的乐行是由4个乐句组成的，如乌扎哈勒木卡姆的怒斯赫。

谱例十五：乌扎哈勒木卡姆的怒斯赫



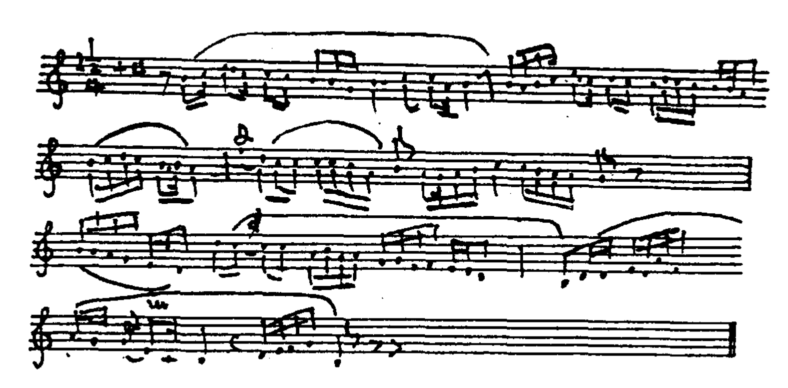
正怒斯赫是$\frac{4}{4}$拍，有其特点。正怒斯赫的两小节声乐组成一个鼓组，第一小节的第1、3拍为弱拍，第2、4拍为强弱拍，第2节的第1、3、4拍为强拍，第2拍位置标的是停顿号。

谱例十六：TT TO TT TO|D ODD‖ TTT TT OT TO|

D O DD D‖

3. 反怒斯赫——反怒斯赫的一个乐行，是由前$2\frac{1}{2}$拍的音乐语汇和后4拍的音乐语汇组合而成的，或者根据上述结构，由几个音乐语汇组合成一个乐行。如：

谱例十七：木夏吾热克木卡姆的怒斯赫



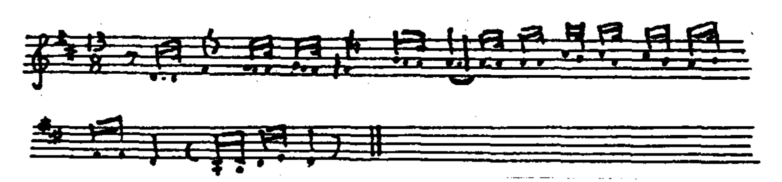
反怒斯赫的节拍结构也有特殊性。反怒斯赫的一小节声乐需配一个鼓组。反怒斯赫的鼓点节奏非常急速，分作8拍的一个鼓组里就有13个鼓点，如按手鼓鼓点符号是这样谱写的。

谱例十八：TTT TTD D.T T.T TTTT DO‖

如果反怒斯赫的声调，配合上述鼓拍谱写的话，一，声调就会零散，从而影响乐曲的音调；二，会加快声调的节奏、

速度。

谱例十九：热阿克木卡姆的怒斯赫



反怒斯赫，也是一个在每个木卡姆的琼乃额麦部分里演唱、演奏得庄重、缓慢的一个调子，要求平稳。根据反怒斯赫的上述特点，把它的节奏、节拍和在一小节里的8拍缩减成4拍，就成了如下这个形式：

$$\frac{5}{8}+\frac{8}{8}=\frac{2/13}{8}；\ \frac{2\frac{1}{2}}{4}+\frac{4}{4}=\frac{6\frac{1}{2}}{4}；$$
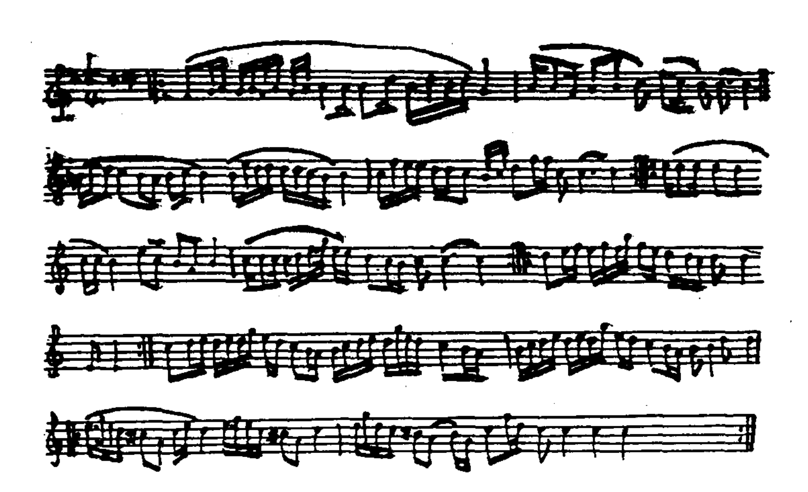
在我们之前，谱写反怒斯赫乐谱时，是这样写的：$\frac{4}{4}+\frac{5}{4}+\frac{4}{4}$这样谱写不能真正表现反怒斯赫的音乐结构。它的乐行结构仍然是由分为8拍的5个音与8个音组合而成的。反怒斯赫的每一小节的第一、第二和第四、第五拍是弱拍，两拍之后的$\frac{1}{2}$是中强拍，第三～第五拍是强拍。

反怒斯赫的一个鼓组安排在一小节声调里，声调的稀疏与稠密以及各小节后面加上符合声都是为了补足鼓组的时间。反怒斯赫的鼓点是这样的：

谱例二十：TTT TTD D. T T. T TTT D‖ TTD TTTD D. T T. T TTTT D‖

反怒斯赫间奏曲的音乐结构与反怒斯赫的音乐结构不尽相同。在反怒斯赫的间奏曲部分里不是严格按以前$2\frac{1}{2}$拍和后4拍来表达音乐模式为标准的。如：

谱例二十一：木夏吾热克木卡姆的怒斯赫间奏曲



4. 太孜怒斯赫（也称吐库尔怒斯赫）。是由两个或两个以上的音乐语汇组成太孜怒斯赫的一个乐行的。如：

谱例二十二：潘吉尕木卡姆的太孜怒斯赫间奏曲

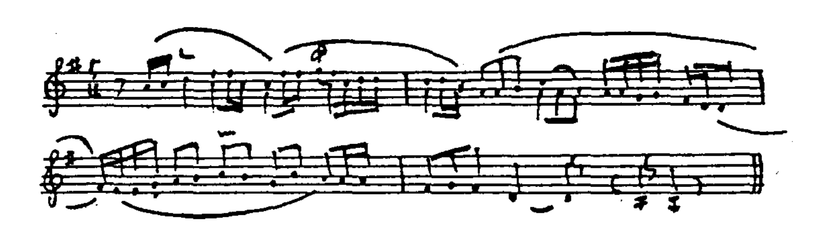


太孜怒斯赫的节拍是$\frac{5}{4}$拍，由一小节组成一个鼓组。太孜怒斯赫的第一、第三拍为弱拍，第二、第五拍为强拍。第四拍前半拍为弱拍，后半拍为强拍。其鼓点是这样的：

TTTT DO TO TD D‖

太孜怒斯赫的音乐结构与其间奏曲的音乐结构不同，它的间奏曲的音乐语汇以其非常明显的音节(前3拍的音节与后2拍的音节组合而成。太孜怒斯赫的音乐语汇是相互紧密联系在一起的，所以它不仅配鼓点，而且乐行也是独立发展的。如：

谱例二十三：太孜怒斯赫



十二木卡姆都有朱拉、赛乃姆和大赛里坎，它们的音乐结构是这样的：由两个音乐语汇组成一个乐章声调。有的由4个乐章组成一首（段）声调。赛乃姆节拍是大$\frac{2}{4}$拍，赛里坎的节拍是$\frac{5}{8}$拍，是舞蹈味很浓的舞曲。它的歌词主要是由民间歌谣和格则勒体诗歌组成。多数木卡姆的朱拉没有间奏曲，而赛乃姆的音乐结构与朱拉的音乐结构有些相似，但声调的展开以及气氛与朱拉是有区别的，是以欢快的大节奏演奏的。下面让我们看看朱拉赛乃姆和大赛里坎的鼓点：

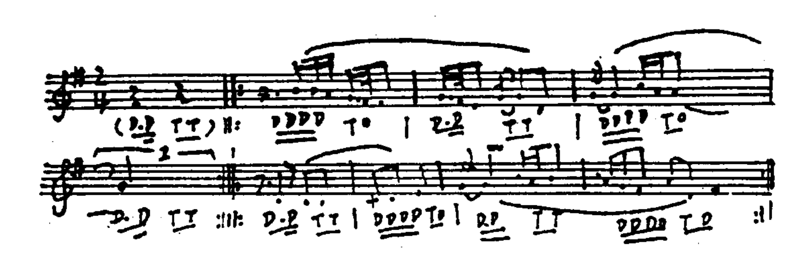
朱拉的鼓点：$\frac{2}{4}$ DTT DTT |DD TO‖ DOT OT |DD TD

赛乃姆的鼓点：$\frac{2}{4}$ DOT OTT |D DD‖

大赛里坎的鼓点：$\frac{5}{8}$ D. T TT DT‖ D. T TT DT‖

小赛里坎——小赛里坎在多数情况下是格则勒或歌词组成的琼乃额麦声乐的主要部分，小赛里坎的节拍是$\frac{2}{4}$拍，一般$\frac{2}{4}$拍的声调在音乐结构和节拍结构方面具有不同特点。小赛里坎的一个音乐语汇里安排了一个鼓组，每一个鼓组有时安排在乐章的中间，有时安排在后面，它给人既是独立的，又与乐章紧密联系在一起的感觉。十二木卡姆中的所有木卡姆的小赛里坎的节奏、节点都一样。由于小赛里坎的音乐语汇和乐章或长或短，为了用鼓点补足每一个乐音，多数木卡姆的小赛里坎，在两拍鼓点过后才开始。

谱例二十四：艾介姆木卡姆的小赛里坎
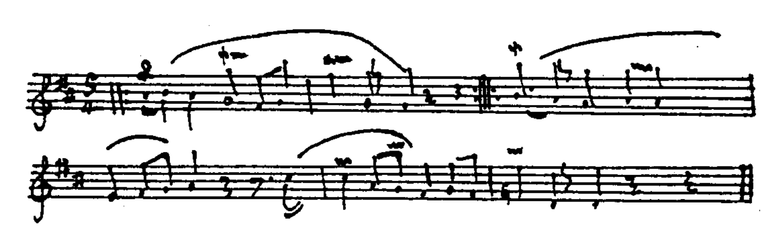


在拉克木卡姆和乌夏克木卡姆中小赛里坎与手鼓同时开始。

盘西路——盘西路的唱词中采用较多的是民歌中具有促进性的民间歌谣。同时也采用了一些短小精悍的格则勒（抒情诗）它也和朱拉、赛乃姆，大赛里坎一样是具有浓厚舞蹈味道的乐曲。原来，按木卡姆的目录，所有的木卡姆里都应该有盘西路。盘西路间奏曲也这样。谱写的木卡姆乐谱原稿没有保

留，多半是以口传的形式流传下来的，所以有的木卡姆里就没有盘西路和间奏曲。在这次重新整理过程中虽然有的已经得到弥补，但还有一部分木卡姆里仍然没有盘西路和它的间奏曲。

盘西路的两个音乐语汇组成一个乐章。在各个木卡姆里盘西路的节拍、鼓点都不一样。如在乌夏克木卡姆里盘西路的节拍是$\frac{5}{4}$拍，每一个乐章后面标有两拍的停顿符号。在音调结构上出现一种情节性的乐感。所以在任何一种剧本中表现人物的内心活动都采用这种乐调。

谱例二十五：乌夏克木卡姆的盘西路



乌夏克木卡姆盘西路的鼓点是这样的：

D D $\underline{\text{TT}}$ $\underline{\text{TT}}$‖　$\underline{\text{DD}}$ D$\underline{\text{T}}$ T $\underline{\text{TT}}$‖

关于乌扎哈勒木卡姆的盘西路和类似$\frac{4}{5}$拍的盘西路，由于它们的音调结构是由很简单、轻松的音乐语汇组成的，所以每一个乐章的尾部时停时续，使听众有一种充满激情、奔放豪迈的舞蹈乐曲的感受。

我们仔细研究十二木卡姆名称曲调顺序的排列，就会知道木卡姆目录是按科学理论排列的。如：十二木卡姆的序曲、太孜（主乐段）、怒斯赫等部分，是采用了著名诗人的格则勒

和篇幅巨大的唱词填唱的，加之它们的间奏曲，又是急速弹奏的，这样就给听众一种稳健，又富于抒情的木卡姆乐曲的美的享受。木卡姆演奏到朱拉、赛乃姆和大赛里坎部分时，通过各种说唱和欢快的舞蹈曲调，使场中的气氛在欢腾中达到高潮，木卡姆进行到小赛里坎部分时，气氛又恢复到原来的状态，因为小赛里坎在琼乃额麦中所处的位置及其分量较大。用于演奏小赛里坎的时间也长，小赛里坎的音调是非常优美动听的、悦耳的、抒情的，所以这部分气氛就庄重。音调转入盘西路时，演奏木卡姆的场内又重新沉浸在欢乐的气氛中，顿时场内又活跃起来，琼乃额麦部分结束前又重复出现高昂的音乐气氛。在演奏木卡姆的后半部分的过程中，至到演奏完木卡姆麦西热普部分的第三、第四和第五麦西热普，不再出现上面的那种气氛。因为木卡姆中间部分的音乐结构别具特点。

太克特——是每一个木卡姆最后部分的音调，在从琼乃额麦部分过渡到达斯坦的过程中起桥梁作用的部分。两个或两个以上乐章组成一个乐段，太克特是$\frac{6}{8}$拍的，其他木卡姆里也会遇到$\frac{6}{8}$拍的结构。

太克特在强弱拍的安排上独具一格。如它的鼓点是这样的：

$\frac{6}{8}\underline{\mathrm{D}}\,|\,\underline{\mathrm{D.\ TD}}\ \underline{\mathrm{TOD}}\,\|\,\frac{3}{8}\underline{\mathrm{D.\ TD}}\,\|$

十二木卡姆音乐的节奏和节拍的结构非常复杂，有15拍之多（各个木卡姆的节拍结构出不了这个范围）。木卡姆的每一种节拍都有相互不一样的鼓点。木卡姆琼乃额麦部分是由$\frac{2}{4}$，

$\frac{3}{8}$，$\frac{4}{4}$，$\frac{5}{4}$，$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$拍的，每一个木卡姆的太孜、怒斯赫、朱拉、小赛里坎和盘西路等都有唱词部分外，还有间奏曲和结束曲，每个部分的结束曲都为连接后面的部分起桥梁作用。

乌夏克木卡姆的琼乃额麦部分里有亚热木沙克（即斟酒人），潘吉尕木卡姆的琼乃额麦部分里有木斯太和扎提等曲调，其他木卡姆里就没有这些曲调。乌夏克木卡姆的亚热木沙克曲调是$\frac{7}{8}$拍的调子，任何一个木卡姆的琼乃额麦部分里没有$\frac{7}{8}$拍的调子。这是个别的情况。
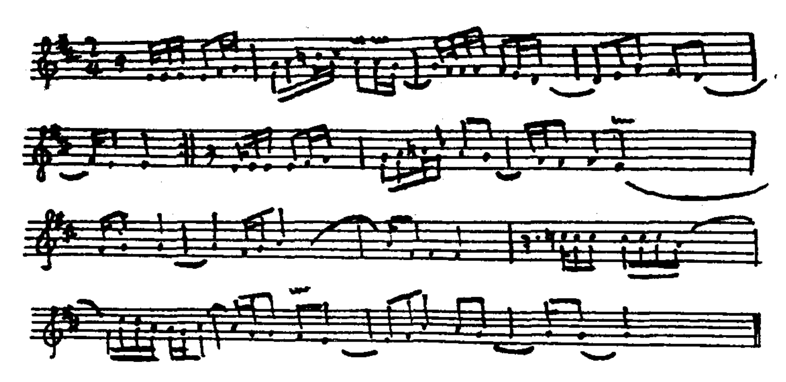
二、达斯坦部分

达斯坦是木卡姆程序里有浓厚歌曲、音乐味道的、有唱词的和无唱词的曲调，由于它富于序情，形式优美、短小精炼，便于演唱演奏，而在民间流传很广。

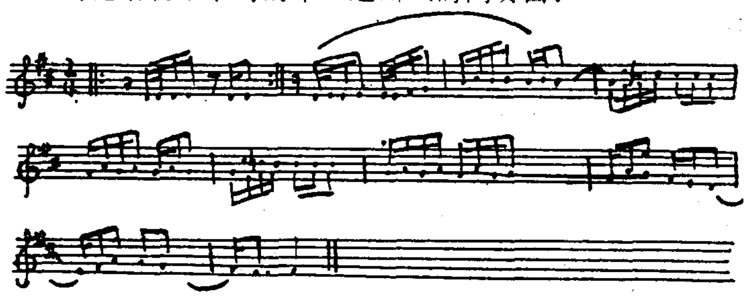
达斯坦的唱词选自维吾尔族人民中流传很广的名著《艾里甫与赛乃姆》、《帕尔哈特与西琳》、《莱丽与麦吉侬》、《玉素甫与阿合买提》等许多民间长诗。

每一个木卡姆有3至5个达斯坦，每一个达斯坦里有唱词部分，即间奏曲。这些间奏曲具有很高的音乐性、配套性，每个达斯坦的无唱词部分从感情上为有唱词部分充当间奏曲和通过有唱词部分给听众留下深刻的印象，使其得到美的音乐享受。每个达斯坦和它的间奏曲的音乐结构，它的曲调形式、节奏、节拍都相同。

谱例二十六：乌扎哈勒木卡姆第一达斯坦及间奏曲



乌扎哈勒木卡姆的第一达斯坦的间奏曲：



十二木卡姆达斯坦部分的鼓点种类繁多，仅$\frac{2}{4}$拍达斯坦就有5种以上的回旋鼓点。

T.TTT D OT | T.TTT DOT ‖ D.TTT DDT | D.TDD D OT |

DTT TT | D.DDD TO ‖ D DT OTT ‖ D DT | D DT OTT ‖

D. T T. TTT | OTT OTT ‖ DTDT TTT | DTT OTT ‖

木卡姆达斯坦部分的节拍顺序如下：

第一个达斯坦是$\frac{2}{4}$拍

第二个达斯坦是$\frac{7}{8}$拍

第三个达斯坦是$\frac{6}{8}$拍

第四个达斯坦是$\frac{9}{8}$拍
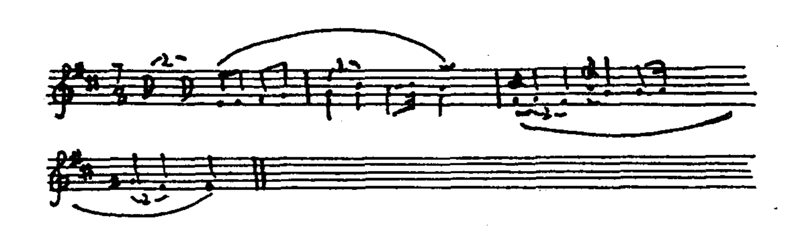
第五个达斯坦是$\frac{3}{8}$拍

三、麦西热普部分

麦西热普是维吾尔人民的最古老的传统歌舞形式。我们这里所说的麦西热普，是木卡姆麦西热普，它是各个木卡姆程序里的琼乃额麦的一个特殊组成部分。多半是要伴舞的，是由欢快的曲调组成的，麦西热普的曲调在各个木卡姆里都不相同，有的木卡姆麦西热普部分的曲调也可以配格则勒，现多数则配诗词、民谣。一般每个木卡姆都有3～5个麦西热普曲调。麦西热普首先以$\frac{7}{8}$拍的曲调平稳地开始，慢慢转到$\frac{2}{4}$拍的中快节奏上，然后逐步转到高昂阶段，到每个木卡姆音乐的最高峰后结束。麦西热普曲调全部唱完以后，通过重复该木卡姆最后一个乐行的调子，预示木卡姆全部结束。
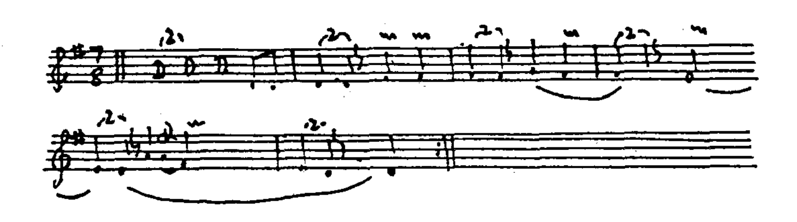
所有木卡姆的第一麦西热普的调子都是以$\frac{7}{8}$拍开始的，麦西热普的唱词部分开始之前，衔接的两拍鼓点先开始。

谱例二十七：乌扎勒木卡姆的麦西热普



民间歌谣和平常所见到的$\frac{7}{8}$拍与木卡姆曲调的$\frac{7}{8}$之间存在着如下区别，即麦西热普声调中有$\frac{4}{8}+\frac{3}{8}$拍的2个小单位，在前$\frac{7}{8}$拍的小单位里几乎常遇到3拍的2个衔接音，或者3拍的4个衔接音。

谱例二十八：且比亚特木卡姆的第1麦西热甫



潘吉尕木卡姆的第一麦西热普在十二木卡姆的达斯坦和麦西热普曲调中的$\frac{7}{8}$拍有6个以上的鼓点，并且，在达斯坦部分中多数第三达斯坦是$\frac{9}{8}$拍。

谱例二十九：DT D T ‖ D TT D T ‖ D TT DT TT ‖

D D D T ‖DO D T ‖ DO DTT‖OO TT TT | D T TT TT | D

O O O ‖ TTTT D T | TTTT DO ‖ D D T TT TT‖D D TT

O ‖DTT TT TT TT ‖D T D TO TT ‖D TT DD TT TT ‖

DODTT‖

由于十二木卡姆的音乐结构比较复杂，它的相当一部分乐曲是一些技术难度高的乐曲。所以为了在乐谱里把它反映出来，就必须通过增加一些补充符号和几个音符，用来如实地记录木卡姆。尤其对维吾尔十二木卡姆的音乐结构、音乐规律和节奏、节拍等这些大的方面很有必要进行多学科的研究。

我们可以从1951年录制的十二木卡姆录音带听出当时木卡姆乐师吐尔迪阿洪对儿子吾守尔阿洪通过用力演唱木卡姆唱词来表明鼓点的强拍的情形现在仍可以清楚地听到。

从整套十二木卡姆的音乐结构来看，在木卡姆乐曲里不可能遇到混合节拍。

我们的前辈用非常高超的技艺处理了木卡姆音乐的非常复杂的节奏和节拍结构，直到今天，我们许多木卡姆研究者都还没有解开它的全部奥密。所以我认为应对木卡姆历史进行对比研究，应以其音乐结构进行的对比研究作为基础和中心，只有在这方面化大力气，才能进一步提高维吾尔族古典音乐十二木卡姆科学研究的价值，并使它更加成熟。

浅谈木卡姆和交响曲

苏来满·依敏

交响曲经历了很长的历史时期才发展到了现在这个完善的程度。总的来说，交响曲可以理解为：管弦乐队演奏的篇幅较大的单乐章或多乐章音乐作品，它通过曲调音乐主题的冲突、发展和结合产生一个完整的音乐形象，并运用比较完善、比较系统的音乐手法表达交响音乐作品。无论是单乐章还是多乐章，它的音乐结构及曲调旋律的高潮，都要在乐曲主题结构的冲突、发展和结合的基础上，创造出比较明显的音乐内容和音乐形象。

为了使理解音乐内容和音乐形象的整个过程更加完善，各个时期的作曲家进行了艰苦的探索，付出了巨大的劳动，他们通过各种表现手法使交响曲的结构更加严谨丰富，表现力更强。贝多芬给自己的代表作《第九交响曲》设计了独唱二重唱、小合唱、大合唱等声乐部分。在交响乐发展史上揭开了新的篇章，树立了光辉的榜样。

柴可夫斯基在自己《第六交响曲》（悲枪）中，为了表现

人物形象及其内心情感，特意花了许多时间和心血，使交响曲创作有了新的突破。里姆斯基·柯萨科夫（Rimski，ksakof）在其名为天方夜谭的交响曲中，通过刻画无形的思想、神话的世界、神秘的大自然的音乐表现手法，创造出人们奇特的音乐想象。这样一来，交响曲就成了人类正确而又通俗地表达感情、生活和自然界的5种大型音乐体裁。

交响曲大部分由3个或4个乐章组成，每个乐章的乐曲形式互有区别。一般来说，各乐章都由奏鸣曲、回旋曲、变奏曲、及多部自由曲式组成。在交响曲中，乐曲演奏速度与作品整个气氛密切相关。第一乐章为慢板，第二乐章为中板，第三乐章为快板，第四乐章为诙谐、热烈的急板。不同的演奏速度，使整个交响曲作品的气氛渐趋高涨。单乐章交响曲总的演奏速度也像多乐章一样紧凑连贯，也有以上4种曲式形式。

把大型音乐作品交响曲的整体结构规则与维吾尔古典音乐之母木卡姆的结构规则作一比较，就可以发现二者有某种共同点，木卡姆也是由几大部分，即几个乐章组成的。几大部分的节奏、速度、结构气氛等也各不相同。木卡姆的序曲，叙述现成的主题及其萌发过程，是开始演奏的乐曲。序曲有歌词，可以用深沉的感情演唱自由拍子的歌曲。木卡姆的大曲（Qong naqma）部分溶量较大，可以包含各种拍子的中速乐曲。整个大曲部分的音乐气氛逐渐高涨。如果主题与副题发生矛盾，就制造相应的乐曲调式和乐曲调性使乐曲发展。大曲末尾部分趋向于一个整体，歌曲和玛尔古勒（Marqul）木卡姆音乐中连接两部分旋律的间奏曲及所有的乐曲连接起来，形成大曲部分的民间乐曲的组合。木卡姆的达斯坦（Dastan 叙事长诗）部分，随着音乐主题和副题的展开，造成新的气氛，

与叙事性的歌词揉合在一起。使乐曲逐步趋向情感和气氛的高潮阶段，麦西热普部分是木卡姆音乐结构和音乐发展的最后一部分。它的节奏、速度和节拍再现前一部分的特点，实际上是总结整个木卡姆的内容，逐渐把乐曲推向高潮，然后结束这部大型音乐作品。麦西热普部分的舞蹈性相对较突出，与整个木卡姆，特别是与大曲各达斯坦部分的舞蹈艺术有关的问题应另外撰文单独论述。分析了木卡姆总的音乐结构及其结构形式，我们发现，它的每一部分演奏都非常科学，非常灵活，不给人以僵硬感和单薄感。木卡姆的序曲可以单独演奏，也可以把大曲、达斯坦、麦西热普加在序曲后面仍按木卡姆的顺序，作为一个整体来演奏。也可以在序曲后面演奏大曲或达斯坦，再演奏麦西热普。这个特点是长期以来根据木卡姆演奏的地点、条件、环境和客观情况延续下来的。如：在南疆，著名木卡姆演奏家吐尔地阿洪的演奏就是很规范地按序曲、大曲、达斯坦、麦西热普演奏的。在北疆一般来说是序曲后面就演奏达斯坦或麦西热普。和田地区的木卡姆，序曲之后演奏麦西热普的顺序比较普遍。这说明木卡姆的各组成部分，可视演奏的具体条件和客观情况，或按顺序完全演奏，也可灵活掌握，只演奏其中的一部分或几部分，交响曲这一点与木卡姆相同，一般来说，交响曲的几个乐章都要演奏，有时也可根据具体情况和客观条件演奏作品的某个乐章。

进一步分析木卡姆和交响曲的音乐结构，我们认为是否存在以下需要深入探讨的问题：

1. 无论是木卡姆还是交响曲，都是在组成他们的乐曲及其音乐主题的冲突、发展、结合的原则上形成的。他们在形成过程中，出现了一整套音乐内容和音乐形象。这些形象，交响

曲用较系统、较完美的音乐手法表达，木卡姆还用具体的、通俗的音乐手法表达，这是两种表达手法的共同性。

2. 为了更明显、更深刻、更全面地表达音乐内容和音乐形象，交响曲旋律高潮中的音乐发展形式，曲调形式和曲调个性的安排与木卡姆音乐发展和曲式中乐曲的多品位、多色彩总体设计的共同性。

3. 交响曲中的音乐内容或具体描述的艺术表现手法，其要求是严格的，以此实现高超的艺术形式这与木卡姆中为逐渐渲染作品的情感和总体氛围所作的音乐安排有着共性。

4. 为了全面阐述作品的总内容，木卡姆这个大容量的音乐作品分成了几个部分，而交响曲这个大型音乐作品则分成了几个乐章。

总之，木卡姆和交响曲究竟有什么关系?东方木卡姆对西方交响乐的产生是否有影响?这一系列问题摆在我们面前，需要我们认真思索，认真研究。

我们知道，木卡姆是远在16世纪叶尔羌国的阿不都热西德汗时期，喀德尔汗、阿曼尼莎罕为木卡姆学者、演奏家们整理出来的。据史料上说，学者法拉比曾创作了一系列木卡姆乐曲。并提到法拉比的乐谱理论与和声学。被人们称作“交响乐之父”的海顿，生活在17世纪，这样看来，木卡姆产生并整理出来的时代还是相当早的。我们知道，14～16世纪，维吾尔文化艺术有着高度发展，它们通过丝绸之路影响到东方和西方各国、甚至西欧，并从那些地方汲取了宝贵的艺术营养。

对以上交响曲与木卡姆的共同点，我们可以这样认为，无论在音乐发展手法的系统性和完整性方面，还是总体音乐形式和音乐结构的曲调形式、曲调个性及节奏形成的多品位、多

色彩方面，无论艺术表达和总体气氛渲染的规律性、细致性方面，还是作品的容量大小、演奏时间长短方面，比起交响曲来木卡姆的优点都是显而易见的，而且木卡姆与文学有密切的关系。在歌曲特点与舞蹈艺术紧密结合的表现手法上，木卡姆比交响乐更有优势。

如前所说，木卡姆和交响曲在音乐体裁方面存在着共同性。那么，维吾尔交响曲该怎么写呢？多年来这个问题一直召唤着广大维吾尔音乐工作者。1990年春，写出了40多部大型交响音乐作品，形成了交响音乐丰收的大好形势。

回顾维吾尔音乐的发展道路，我们认为，令人欣喜的成绩是不少的，但这些成绩还远远不够，它们离历史赋予我们的责任、人民的期望、时代的要求还差得很远。为了重振艺术雄风，为了以多种形式，特别是以交响曲形式使维吾尔音乐得到发展，我们应该谦虚谨慎、不畏艰难、大胆创新，为取得更大成绩而努力奋进。

张　洋　译

维吾尔十二木卡姆及其传人

艾买提江·艾合买地

一、木卡姆史概述

维吾尔族是我国具有悠久文化的民族之一。她在漫长的岁月中流传下来的音乐文化，是勤劳勇敢、聪明多智的维吾尔族祖先创造的光辉的民族文化的组成部分。

维吾尔人民的古曲音乐——十二木卡姆，就是数千年来所流传下来的东方音乐宝库中的巨大财富。它以音乐语言艺术，反映了维吾尔人民长期以来的历史、生活。

维吾尔古典音乐——十二木卡姆，绝非是一朝一夕或哪一个时期所产生的，也不是某个人所创作的。它是在漫长的历史岁月中，在维吾尔民众民间音乐的基础上，逐渐积累而产生的，它的形成经历了几个世纪。

在16世纪叶尔羌汗国（公元1513—1678年）的苏丹阿不都热西德汗当政时期，著名的木卡姆学学者、闻名遐迩的诗人喀德尔汗（公元?—1572年）和著名的木卡姆艺术家、王后阿曼尼莎罕（公元1533—1567年）等，对木卡姆进行了大规

模整理和修定。这次整理、修定以三项内容为主：(一) 把9世纪至15世纪，在此广阔大地不断流传的维吾尔木卡姆，按照本民族的传统，以民族自然声乐和民乐特点为中心，重新进行了整理、修定。(二) 十二木卡姆中的每个木卡姆曲牌，均由琼乃额麦、达斯坦、麦西莱普三部分所组成。并依这种组成形式构成了每个木卡姆曲牌形式；从而组成了木卡姆曲牌的套曲化和系统化。(三) 为了反映当时的时代气息，把木卡姆诗词，从充满浓厚宗教色彩的晦涩难懂的词句中解脱出来，以维吾尔古典诗词为主，重新确定了木卡姆诗词。

木卡姆大师吐尔迪阿洪继承下来的十二木卡姆就是在16世纪，经过大规模整理、创新而套曲化了的，经他祖辈代代相传，保存流传到如今的木卡姆。

著名的木卡姆大师吐尔迪阿洪为保存珍贵的文化瑰宝——维吾尔十二木卡姆做出了重大的贡献，他的名字将与维吾尔十二木卡姆一起留芳千古。

二、木卡姆音乐世家

大师吐尔迪阿洪和他的祖先在漫长的数世纪以来，不遗余力地从事民间音乐。因此，深受群众的器重和爱戴。他们个个又都是闻名遐迩的音乐艺人，他们被誉为木卡姆音乐世家。

根据1954年大师吐尔迪阿洪在乌鲁木齐时口述的家庭情况和从其它方面掌握的情况来看，可了解到如下五代传人的情况，他们是：

第一代传人——依不拉音卡龙(即依不拉音阿洪)，他是吐尔迪阿洪的大曾祖，他的生卒年不详，他在现今的喀什噶

尔地区莎车县度过了他的一生，以92岁高龄谢世。当年他是个非常有学问的毛拉（宗教知识分子），在长期从事木卡姆音乐职业的同时兼任清真寺的伊玛目职业（即清真寺掌教）。

依不拉音卡龙是个远近闻名的木卡姆演唱者，享有很高的声誉。

依不拉音卡龙知识渊博，是个很有学问的毛拉。他无论在什么场合演唱木卡姆，总是先将歌词解释一番，而后再演奏、演唱，这已成了他的习惯。由于他博学多才，威望很高，没有人敢和他相比。他对维吾尔乐器样样精通，他又经常使用卡龙琴，在演奏卡龙琴上，没有一个人能超过他，故在民间人们称他为“依不拉音卡龙琴”。他经常骑马云游来往于和田、叶城、莎车、英吉沙、喀什、阿克苏、库车等地。从事木卡姆音乐演奏活动，吸收学徒，培养后生。依不拉音卡龙的一生，是从事木卡姆音乐的一生，也是继承传授木卡姆音乐的大师。

第二代传人——阿西木沙塔尔（即阿西木阿洪）是吐尔迪阿洪的曾祖父。阿西木阿洪的生年不详，但他是在78岁古稀之年，在喀什噶尔地区的莎车县去世的。这位老人文化程度不高，略识些字。他主要从事木卡姆艺术和音乐，是那时的著名艺人之一。他不仅继承了其父辈的职业，而且在广泛地传播木卡姆音乐上，起了异常重要的作用。

他演奏维吾尔乐器——沙塔尔琴，技艺高超，再加上在这方面他培养了众多的学徒，故在民间得到了“阿西木沙塔尔”的美称。阿西木阿洪不仅是闻名遐迩的木卡姆大师，而且在创造、改进、修理维吾尔乐器上也是一个能手。他在发展、完善维吾尔乐器上功劳也不小。他生前活动的范围，多半在英吉沙、莎车、喀什噶尔等地区。他的音乐艺术生涯多半在广阔

的农村和城镇度过的。到生命的最后一息仍从事木卡姆艺术事业。享年78岁，在莎车县与世长辞。

第三代传人——卡吾里卡龙。（即卡吾里阿洪）这位老人是吐尔迪阿洪的祖父，卡吾里卡龙聪明过人，他在继承祖辈传授的木卡姆和音乐的同时，也默记学会了弹奏维吾尔各种乐器和民间音乐。他从小开始学习演奏卡龙琴，边演唱，边演奏，技艺高超，赋有天才，故被人们誉为“卡吾里卡龙琴”。

他成名后，许多人纷纷前来拜他为师，学会了他的演奏、演唱技艺。卡吾里卡龙在民间不负众望，深受群众尊敬和爱戴，是个民间著名的艺术大师。他的65个春秋，是在现今的喀什噶尔地区英吉沙、莎车、叶城等地的广大农村的民众之间度过的，他的一生献给了木卡姆音乐艺术。他卒于1793年左右，在85岁的高龄与世长辞。

第四代传人——塔外克古里阿洪（1843年—1931年），是吐尔迪阿洪的父亲。塔外克古里阿洪当年在南疆的木卡姆和音乐界享有盛誉，堪称是最有学识的音乐大师和木卡姆大师。

塔外克古里阿洪，于1843年夏生于喀什噶尔市。从6岁时到16岁，在喀什伊斯兰经文学校读书。以优异的成绩结业后，从16岁起，到生命的最后一息，他继承了卡吾里阿洪从事的木卡姆音乐艺术和培养学徒的事业。他以古典文学先驱纳瓦依、苏伯日、普祖里、奥维达，麦西莱甫和维吾尔诗人的众多诗篇以及维吾尔情歌民谣，取代木卡姆晦涩、难懂的词句，让木卡姆的歌词更接近民众，使它通俗化、大众化。

他演奏、演唱木卡姆音乐的技艺，是从卡吾里阿洪那里勤学苦练学来的。维吾尔所有的乐器他无所不通，最善长的是演奏沙塔尔琴，他所演奏的沙塔尔琴，音色优美、动听，扣

人心弦，名扬全疆。当年他在同行中是个很有才学的人，故在民众中威望很高。

塔外克古里阿洪一生多半都在南疆的和田、叶城、莎车、英吉沙、喀什、阿克苏、库车等地区从事木卡姆音乐艺术活动。活动较频繁的地区是喀什和英吉沙。他在这些地区，白天去参加大大小小的婚礼吉庆活动、麦西莱甫和宴会。晚上在家办私人授艺班，给一批批音乐爱好者传授了木卡姆音乐，从而造就、培养出了一批批奏乐能手和木卡姆艺人。其中著名的有喀什人艾里木阿洪和色里木阿洪两兄弟、买买提毛拉(1840～1910)、莎车人色提瓦里地等民乐演奏家和木卡姆艺人。这些人既是他的合作者又是他的学徒，他们把维吾尔十二木卡姆传播到全疆，传播到中亚，做出了重大贡献。他们继承了良师益友塔外克古里的事业。

塔外克古里阿洪在当年不但是个著名的木卡姆艺人，而且是个乐器创造家、改良家。他为了进一步提高木卡姆的质量，促使木卡姆更完整、更系统，还创作了《我的春天》、《我的花坛》等民歌。同时，他还搜集整理了许多民歌，把这些民歌教给了吐尔迪阿洪和他的众多学徒。

塔外克古里阿洪一生结了三次婚，第一房和第二房妻子都未怀孕。第三房妻子是提拉汗女士。她生了两个孩子，长子叫吐尔迪阿洪（1881～1956），次子叫依明阿洪（1883～1949）。塔外克古里阿洪，从小就教给他的两个孩子演奏乐器、演唱民歌，传授木卡姆音乐技艺。为了使他们自食其力，独立从事木卡姆音乐事业，特地给兄弟俩划分了活动地区。给长子划分的活动地区是：和田、叶城、莎车、英吉沙等地；给次子依明阿洪划分的活动地区是喀什、阿克苏等地。兄弟俩分手

后，长期未能聚会，他们都在民众中从事木卡姆音乐艺术事业，培养造就木卡姆继承人的工作。

做为木卡姆艺术家的塔外克古里阿洪，晚年却是在悲残、凄凉、一贫如洗的穷困中度过的，享年88岁，于1931年在英吉沙县离开了人世。

三、吐尔迪阿洪的生平

据我们所知，吐尔迪阿洪是木卡姆音乐世家的第五代传人。他于1881年5月出生于喀什噶尔地区的英吉沙县。在其父塔外克古里阿洪的精心传授下，尚末满6岁的吐尔迪阿洪就开始学习维吾尔乐器，年方12就开始学十二木卡姆。当年，他一边向其父学习木卡姆，一边又随其父参加大大小小的喜庆集会和麦西热甫。其父演奏乐器，他就充当伴奏的鼓手，历时共4个春秋。

众所周知，在演奏维吾尔木卡姆中，鼓起着主导作用，音乐的节奏感主要依靠它（起指挥作用），没有手鼓演奏的木卡姆和民间音乐是异常罕见的。

大师吐尔迪阿洪从小聪明、伶俐、活泼、懂礼貌、虚心、随和，备受其父的庞爱。其父去哪儿也都带他，人们也喜欢他。特别是在他那小小的年纪，用灵巧的小手配合其父伴奏手鼓，节拍恰到好处，受到人们异口同声的赞扬。

吐尔迪阿洪年满16周岁以前，一直随其父充当鼓手。期间由于吐尔迪阿洪将十二木卡姆演奏曲差不多都掌握了。因此他父将鼓手之职交给了其弟依明阿洪（1884～1949）（在后来

他也成了一个很有名气的木卡姆艺人，享年65年，于1949年在英吉沙县逝世）。

吐尔迪阿洪到20周岁时，由于其父严格的教诲，言传身教，耐心指点，使他基本上掌握了十二木卡姆音乐。在20岁那年，吐尔迪阿洪成了家。

为了让吐尔迪阿洪自食其力，独立从事传授木卡姆音乐艺术的活动，让他另劈新地，开拓自己活动的地区。

大师吐尔迪阿洪1901年6月离开大家庭后，为了自谋生计，一直来往于天山南麓的喀什、莎车、叶城、和田等地区及城乡各地，从事木卡姆——音乐演奏、演唱事业。

大师吐尔迪阿洪精通维吾尔乐器。他善用的乐器有：手鼓、独塔尔、弹拨尔、洋琴、卡龙、沙塔尔、热瓦甫琴等。他常使用弹奏的是沙塔尔。用沙塔尔演奏木卡姆在民间很有名气。

大师吐尔迪阿洪于1939年离开英吉沙县带着长子吾守阿洪（1907～1979年）、次子卡吾里阿洪（他们是木卡姆音乐世家的第六代传人）及其家人迁到叶城县安家落户。与此同时，他把莎车县的艾山坦布尔、叶城县的艾益提洋琴、著名的手鼓手毛拉尼牙孜等人吸引到自己周围，利用民间的喜庆活动，广泛传播民间音乐和十二木卡姆。很多艺人听到大师吐尔迪阿洪迁到叶城的消息后，不远千里纷纷前来投师，聚集在他的周围向他学艺，学木卡姆。他们常和大师在一起，参加各种喜庆聚会，共同演奏，共同演唱，相互切磋技艺，交流经验。据闻有段时间好多艺人都和大师生活在一起。除上面提到的一些艺人外，还有喀什的朱麻阿洪（著名的达斯坦演奏、演唱家）、胡达伯日地（著名的卡龙琴手）、英吉沙县的库完尼牙孜（著名的沙塔尔琴手）、喀什人哈斯木·土尔地（民间音

乐演奏家）、·肉孜·吾守尔（著名的手鼓手）、塞提瓦里（民间音乐演奏家）等人。他们都是大师的徒弟，又是他的伙伴。这些人都是南疆的著名艺术家，很可惜的是这些人都未见到解放的曙光，相继与世长辞了。

在反动派当道的旧社会，维吾尔人的艺术之花几乎濒临凋谢枯萎。天山北麓地区知晓十二木卡姆词曲，能演奏演唱木卡姆的琼乃额麦、达斯坦、麦西莱普的艺人，全没了。只会木卡姆中的达斯坦、麦西热普词曲的人也廖廖无几。天山南麓地区，知晓整套十二木卡姆音乐的人，相继凋零，传统的音乐濒临绝唱的境地。

就在这样的环境中，知晓全套维吾尔十二木卡姆的天才的艺人吐尔迪阿洪，生计艰难，身处水深火热之中，不但失去了昔日的尊严，而且还受当权尊贵和上层人士的排斥，无立锥之地。社会混乱，民不聊生，大师的日子每况愈下，一贫如洗。有时断炊，为养活妻子儿女，不得不数次将相依为命的心爱的伴侣——沙塔尔琴、手鼓送当铺典当。

1949年10月1日成立了中华人民共和国。做为十二木卡姆故乡的新疆，见到了解放的曙光，人们都沉浸在春意盎然、温馨幸福中。保存维吾尔十二木卡姆音乐的大师、尊敬的吐尔迪阿洪也和人民一道沐浴在阳光幸福中，从而结束了他那漂泊不定、流落各地的艺术生涯。

做为劳动人民的集音乐思想之大成的音乐精华的维吾尔十二木卡姆得到了新生。大师吐尔迪阿洪和维吾尔十二木卡姆都获得了新生。

解放后，在人民政府的关怀、支持下，对维吾尔古曲音乐十二木卡姆进行了抢救、整理、学习和研究。对老一辈木卡

姆大师吐尔迪阿洪给予安置，生活上关怀备至。

1950年夏，经原莎车地区行署专员哈斯木·坎伯热依的推荐，在原新疆省人民政府主席、著名的艺术活动家赛福鼎·艾则孜的直接指导下，把在万恶的旧社会被埋没的十二木卡姆大师吐尔迪阿洪请来，对濒临绝唱的维吾尔十二木卡姆进行了录音、录唱片、恢复了原貌，挽救了十二木卡姆。聘请大师担任育才任务，为了培养接班人，大师怀着满腔热情愉快地接受了这一重任，不顾年迈花甲，白发苍苍，投入了在我国音乐史上难忘的壮丽宏伟的事业中。

1951年7月，大师首次被邀请到乌鲁木齐市，在长子吾守阿洪手鼓的伴奏下，于同年2月首次将十二木卡姆的精华部分及一批维吾尔民歌、民乐进行了录音。

1952年2月，大师从乌鲁木齐返回莎车县后，以音乐指导的身份，在莎车地区文工团担任音乐指导。至1954年，在培养接班人期间他教而不诲，热情认真，从而造就出了许多会演奏、演唱木卡姆的人才，期间又将其父遗留给他的《我的青春》、《我的花坛》等一批歌曲音乐，经他整理、修改、创新、加工后献给了民众。

大师为了用自己的实际行动支持各项大的群众活动，他特地创作了《天下农民是一家》、《友谊之情》等十几首歌曲。

为了丰富莎车地区文工团演出活动的内容，他借用木卡姆中的一段段曲调，编排成歌舞曲目使它戏剧化，从而把木卡姆搬上舞台，开辟了一个新的园地。

1954年初春，再次聘请大师吐尔迪阿洪及其长子吾守阿洪来乌鲁木齐。父子俩从年初呆到年底，期间大师以自豪的心情、无限欢欣激动的神情，在长子有节奏的手鼓伴奏声中，完

整地将从祖辈继承下的维吾尔十二木卡姆录了音，灌了唱片，从而完成了他多年的宿愿。

经大师亲自演唱而被录了音的十二木卡姆，谁听了都感到那么亲切、动听、扣人心弦，非常吸引人。

他以75岁的高龄，高歌吟唱十二木卡姆中的第八套曲——乌夏克木卡姆序曲，其音色广，声调高昂，难度大，只有他能掌握它的分寸，唱得恰到好处，令人赞不绝口。他那甜润的歌喉，最适宜演唱木卡姆，不但唱得动听、优美，而且他那灵巧的手指弹起沙塔尔琴，那么敏捷、利落，好象这只手是天生弹奏沙塔尔琴的。故广大民众赞誉他为“乐器之父”、“乐器至圣”。

在漫长的岁月里，大师一直从事歌曲、音乐、民乐、维吾尔木卡姆的演唱活动，因而他知晓的维吾尔的歌、乐律、唱腔异常丰富。

他第二次来乌鲁木齐，录制十二木卡姆期间，曾前往原新疆省文艺工作团传授了好多木卡姆音乐。例如拉克木卡姆中的太孜间奏曲，恰尔尕木卡姆中的太孜间奏曲，潘吉尕木卡姆中的第一达斯坦间奏曲，乌夏克木卡姆中的第一达斯坦间奏曲，热阿克木卡姆的麦西热普，恰尔尕木卡姆的麦西热普、艾介姆间奏曲等。到如今，这些木卡姆音乐，仍回荡在舞台，不断演奏、演出。

从1952年开始，大师吐尔迪阿洪在原南疆文工团（如今的喀什文工团）担任音乐指导。他以充沛的精力和旺盛的热情进行传授，造就出了不少音乐演奏家。同时，采用木卡姆中的一些音乐，编排成节目乐曲和舞曲将它搬到舞台演出，如喀什赛娜木游园舞曲将潘吉尕木卡姆中的朱拉用作赛娜木舞曲

等。同时，为配合当时的社教活动，大师整理出了一部分歌、舞节目、音乐搬上了舞台。这对丰富充实喀什地区文工团节目内容起了重要作用。

1954年大师当选为新疆省政协代表。1956年他出席了在乌鲁木齐市召开的“新疆维吾尔自治区第二届政协委员会议”。在会上他提出了如下一些建设性的建议：第一、为了重新将维吾尔十二木卡姆音乐，传播到全疆各地，建议举办三十人规模的一个青年音乐学习班，学习木卡姆；第二、建议在编的国家文艺团体，也要学习木卡姆，把它搬上舞台，使之戏剧化；第三、如果有条件的话，建议设立一个十二木卡姆研究学会。大师的这些建议和良好的意愿，在人民政府的直接领导下，后来都实现了。

1956年9月8日木卡姆大师吐尔迪阿洪在喀什不幸突然逝世，享年76岁。他的逝世对新疆的文化艺术事业来说是个莫大的损失。当时的《喀什日报》、《新疆日报》及时地将大师逝世的噩耗刊在报上，传给了全疆千家万户。喀什各界群众闻讯后，在悲痛的气氛中送别敬爱的艺术大师并特地为他修筑了陵墓。

著名的艺术大师、闻名暇耳的木卡姆学家吐尔迪阿洪和我们永别了。但他留给我们的珍贵瑰宝十二木卡姆将和我们同在，永世传唱，流芳千古。

四、大师吐尔迪阿洪的奉献

（一）在维吾尔古典音乐——十二木卡姆音乐史上，大师吐尔迪阿洪占着很重要的地位。他将世世代代传承下来的珍

贵文化遗产保存、充实、完善、发展并向群众传唱，做出了不可磨灭的巨大贡献。

在1951年和1954年，大师前后两次完整地演奏、演唱了维吾尔十二木卡姆套曲，录音并灌制了唱片。后来新疆音乐工作组，根据上述录音磁带，记谱编书，于1960年由北京民族出版社和音乐出版社出版了上下两册《十二木卡姆》一书。在《十二木卡姆》（上、下两册）一书所提供的第一手资料中的十二木卡姆曲牌排列顺序如下：

1.热阿克木卡姆——24个曲牌（曲调）224首诗词（琼乃额麦13曲，达斯坦8曲，麦西热普3曲）

2.且比亚特木卡姆——24曲牌（曲调）216首诗词（琼乃额麦12曲，达斯坦8曲，麦西热普3曲）

3.木夏乌热克木卡姆——30个曲牌（曲调）240首诗词（琼乃额麦17曲，达斯坦8曲，麦西热普5曲）

4.恰尔尕木卡姆——18个曲牌（曲调）190首诗词（琼乃额麦9曲，达斯坦6曲，麦西热普3曲）

5.潘吉尕木卡姆——27个曲牌（曲调）202首诗词（琼乃额麦16曲，达斯坦6曲，麦西热普5曲）

6.乌扎哈勒木卡姆——29个曲牌（曲调）254首诗词（琼乃额麦16曲，达斯坦6曲，麦西热普7曲）

7.艾介姆木卡姆——17个曲牌（曲调）220首诗词（琼乃额麦6曲，达斯坦8曲，麦西热普3曲）

8.乌夏克木卡姆——23个曲牌（曲调）282首诗词（琼乃额麦14曲，达斯坦6曲，麦西热普3曲）

9.巴亚特木卡姆——18个曲牌（曲调）271首诗词（琼乃额麦9曲，达斯坦6曲，麦西热普3曲）

10.纳瓦木卡姆——21个曲牌（曲调）193首诗词（琼乃额麦12曲，达斯坦6曲，麦西热普3曲）

11.思尕木卡姆——6个曲牌（曲调）86行诗词（琼乃额麦6曲，没有达斯坦，没有麦西热普）

12.伊热克木卡姆——8个曲牌，（曲调）82行诗词。

大师吐尔迪阿洪在演奏、演唱时，录音、灌唱片的十二木卡姆曲牌（曲调）共245首，谱曲所用的诗词是2482行诗词。大师每演奏、演唱一首木卡姆，需两个小时，如果不停顿地演奏、演唱整部十二木卡姆共需24小时。

大师演奏演唱的十二木卡姆中的每个木卡姆，均由三大部分构成：其一是琼乃额麦；其二是达斯坦；其三是麦西热普。

琼乃额麦包括如下部分：

穆卡地麦（散板序曲），太孜间奏曲，太孜（结尾），诺斯赫，努斯赫间奏曲，诺斯赫（结尾），居拉，居拉间奏曲，赛娜木，琼赛力卡，克其克赛力卡，克其克赛力卡间奏曲，克其克赛力卡（结尾），盘西路，盘西路间奏曲，盘西路（结尾）或者雅仁木沙克，雅仁木沙克间奏曲，雅仁木沙克（结尾），泰克提等曲。（每个木卡姆中的主体曲，基调曲牌，差不多都是由琼乃额麦所构成）。

达斯坦包括如下部分：

由一至三个或者一至五个不同曲调不同节拍的曲调和由一至三个或一至五个没有词调的间奏曲所构成。以上特点均归属于歌曲，音乐性质是：达斯坦。（第一达斯坦，第一达斯坦间奏曲，第二达斯坦，第二达斯坦间奏曲，第三达斯坦，第三达斯坦间奏曲等，均以此类推）。

麦西热普包括如下部分：

麦西热普是由一至三个或一至五个不同节拍构成的歌舞曲所组成。（它分为第一麦西热普，第二麦西热普，第三麦西热普等）。

维吾尔十二木卡姆的曲牌排列，韵律节奏的多样化，旋律的优美，曲调流畅自然，扣人心弦。

十二木卡姆的产生形成、整理、发展、定型历史悠久。其特点是：内容广，曲调丰富，节奏韵律复杂，堪称我国音乐文化的瑰宝。

（二）大师吐尔迪阿洪奉献出十二木卡姆音乐，在录音、灌唱片的同时，又献出了做为木卡姆瑰宝精化的大型曲牌形式的阿布切希木卡姆（意为泪泉木卡姆）为名的15个曲牌琼乃额麦。如果将此15个曲牌同上述十二木卡姆245个曲牌加在一起的话，一共是260个曲牌。泪泉木卡姆仅大师一人保存了下来。这一珍贵的木卡姆，具有独特的结构，风格独异，曲调均各有特色，是具有独特形式的木卡姆。

（三）大师吐尔迪阿洪来乌鲁木齐市期间，除了把十二木卡姆录音、灌唱片外，又被新疆人民广播电台聘请去奉献了代代相传的维吾尔民歌和音乐几十首。如今这些录音带均珍藏在中央人民广播电台和中国音乐研究所等单位。

（四）大师吐尔迪阿洪终身从事木卡姆职业到生命的最后一息。在他的一生中，非常重视后继有人的培养教育事业。他培养出的桃李已满天下，在南疆到处都能见到他培养出来的乐师，从事木卡姆职业的学徒。有不少人已成名成家。许多人已成了有名气的木卡姆演奏、演唱家，著名的达斯坦演奏演唱家和麦西热普演奏、演唱家等，使十二木卡姆后继有人。

上述这些都是大师吐尔迪阿洪，对丰富、充实维吾尔音乐文化，丰富中华音乐文化宝库，所做的巨大贡献。

如今，大师吐尔迪阿洪已与世长辞，但他所做的贡献、他那毫不保留勇于奉献的精神、真挚热情的感情会永远铭记在人民心中，他的歌将千古传唱，优美的音乐将响彻在天山南北和祖国大地。

杜绍源　译

维吾尔十二木卡姆的传统与现代化

（乌兹别克斯坦）阿布都拉·艾则孜·哈西莫夫

在位于丝绸之路的近东、中东、远东的诸民族中，维吾尔族的音乐遗产从古代起在民间音乐和具有发展了的形式、调式、节奏、韵律的口头传统的专业音乐创作这两方面得到了发展。如果说民间文学作品较小的形式中比较简单的体裁是在民歌、诗歌的基础上产生的作品，那么，可以说，在此基础上产生的具有口头专业音乐创作的大型复杂的调位系统和优美的旋律则是巨作。现在，在维吾尔人民中的口头专业音乐创作的体裁是多种多样的，其中木卡姆占据着主要的和主导的地位。

关于木卡姆这一术语的来源，在许多东方音乐学家的音乐著作中都已指出，它表示“地方”、“住地”、“幕”等意思。同时，它还指一定形式的调式组合。对此，在塞米·吾丁·阿布都勒·木明·艾勒·奥尔马维的《kita yol ∂dwar》、霍加·阿不都拉卡迪尔·马拉黑的《Makamd：l ∂h ∂ n》、艾勒·侯赛因的《伊犁音乐》、凯夫·凯比·布哈里的《音乐手册》、德尔维西·

艾力·且克的《音乐手册》等东方音乐著作中有很多的记载，但是在上面所列举的这些著作中，学者们都把木卡姆这一概念当作调式组合来看待，其研究仅具有理论意义，并不同于现代体裁的概念。

现在木卡姆这一术语在维吾尔人民中虽然有多种意义，但作为音乐术语，它指具有一个调式系统组合、复杂乐曲形式构成、发展的音调、木卡姆专业演奏家演奏的多部乐曲、乐谱著作。

随着岁月的流逝，木卡姆这一术语在大多数东方民族中有多种方言和土语。这其中一些阿拉伯国家叫做“mɚkəm”(麦开姆)、突尼斯和阿尔及利亚称为“nobə”（诺布)、伊朗叫做“mukam”（麦卡姆）或“dəstgaʒ”（待斯提尕)、阿塞拜疆叫做“muơ—|am”（木哈姆)、乌兹别克人和塔吉克人称作“mɚkam”（麦卡姆)、维吾尔人则称其为“muknm”（木卡姆)。

在没有广泛使用老文字的过去，维吾尔木卡姆经历了复杂的历史过程，并以一种声乐形式、以十二木卡姆之名称流传到现在，在此过程中，发生了许多变化的木卡姆在中世纪的历史条件下，获得了木卡姆这一概念和各种不同的演奏形式。

木卡姆在一代又一代的口耳相传中经过了逐渐发展的阶段，其中著名的木卡姆音乐家，如哈难代、萨赞代等演奏家的贡献是很大的，但他们的名字和创作活动却几乎被遗忘了。只有近两个世纪中的著名音乐家的名字流传了下来，所以，我们无法完全列出木卡姆音乐家的名字。根据最新消息的报导，现在维吾尔人民中有6种十二木卡姆的地方变体；它们是喀什

木卡姆、伊犁木卡姆、和田木卡姆、刀朗木卡姆、吐鲁番木卡姆和哈密木卡姆。具有同一来源的这些木卡姆在其形成过程中相互联系，共同发展，在一定程度上具有了以活的艺术形式独自发展的可能性，并在中世纪形成了一套维吾尔十二木卡姆体系。上面列举的每一种木卡姆都是十二木卡姆，它们各自有独立的名称和乐曲结构形式。如果喀什木卡姆、伊犁木卡姆、和田木卡姆、吐鲁番木卡姆与阿拉伯、波斯的名称相同的话，那么刀朗和哈密的木卡姆的名称就是维吾尔语的方言。

所有十二木卡姆的种类具有几百部独立的著作，除此之外，民间还广泛地流传着许多演唱者创作的作品。木卡姆的分类不尽相同，还有单部或多部木卡姆著作。演唱家们和作曲家们在木卡姆精神鼓舞下不断创作，反复工作，作品也占有特殊的地位。所有这些综合起来就构成了维吾尔十二木卡姆的体系。

如上所述，6种木卡姆是维吾尔文化中的重要组成部分。这部巨大作品在它各种发展阶段中，与其他民族的关系都是相互的，因此，要发展十二木卡姆，不仅要学习维吾尔木卡姆，而且学习广义上的东方各国木卡姆体系就具有十分重要的意义。当然，目前的研究中也还存在着困难和复杂的问题。这主要与没有乐谱材料、音乐材料的散失、缺少历史理论材料有关。搜集、整理和出版所有现存的十二木卡姆，是我们现代木卡姆音乐家的重要而紧迫的任务之一。

从70年代初，乌兹别克斯坦开始了有计划的十二木卡姆的研究工作。塔什干的五位木卡姆演奏家麦塔·伊尔·海山、努尔姆·海买提·阿斯尔、奥普尔·卡迪尔·哈吉、卡迪尔·拉孜、

苏丹·姆拉物·拉扎莫夫写出了伊犁木卡姆的范本，并在此材料的基础之上出版了伊犁木卡姆，就在这几年里，塔什干国立大学的东方音乐研究室开始进行对维吾尔木卡姆的研究工作。

当然，今天在如此短的时间内将要取得的所有研究成果都介绍出来是很困难的。所以，在此我只想就下面几个重要问题谈谈自己的意见。

1. 在东方音乐理论上，木卡姆这一术语表示“调式”和“幕”的意思，著作中所列举的十二木卡姆的主要内容与现存的维吾尔十二木卡姆的内容基本接近，在“幕”的概念上，演奏家中现存有几种不同的术语名称。

2. 关于木卡姆名称的顺序问题。由肉孜·坦布尔整理，1954年出版的著作中，木卡姆的名称不是11种，而是3种。

3. 关于木卡姆的种类问题。我们认为，木卡姆的开头部分应算作第一部分。因为它主要是由演奏家自己创作演奏的，与其他部分有区别。

4. 关于木卡姆的节奏问题。每一个木卡姆的开头部分、其余的所有部分都具有特殊的节奏标准和节奏形式、舞蹈。木卡姆的开头部分具有自由演奏形式的节奏标准。在这里，我要特别指出的是，“舞蹈”这一术语在一些著作中被使用，我们也采用了这一术语。舞蹈名称有：赛乃姆舞、喀什式舞、萨玛舞、塞克台舞等。

5. 关于木卡姆的术语问题。术语问题在木卡姆学中占有特别重要的地位。一些著作中记载的术语到了我们今天就发生了某些变化，还有一些术语就在演奏的实践活动中被淘汰，不再继续使用了，东方音乐著作，其中包括涉及十二木卡姆

的著作中，术语不仅为东方十二木卡姆所有，而且也与维吾尔十二木卡姆有着直接的关系。

首先，应该编纂有关术语的详解词典，因为没有这样的词典，每个研究者根据自己的需要收入一些术语，而在这些术语中，有一部分出现了相互对立的现象。例如，木卡姆的开头部分有叫做“木卡姆之始”、“木卡姆的开头”的，也有称作“序幕”、“引子部分”的，等等。其它的部分也按照内容提出了许多的名称，为此，我们应该在教科书、学术论文和研究中统一术语名称，并将其出版。除此之外，维吾尔语在这方面没有有关全部木卡姆的术语，在某些方面，我们还需要新的术语，因此，我们应该提出这样的术语。

我认为，首先应该编写出简明维吾尔十二木卡姆释名词典，即袖珍词典。它在得到大多数演奏家、研究者和广大十二木卡姆的爱好者的同意后，在此基础之上才能编纂出更大、更完善的木卡姆学词典。除此之外，木卡姆的术语在其他民族的语言中不是对它的意译，而是用自己语言中的发音。这是很重要的问题之一。因为术语一旦经过翻译，在一定程度上就会影响它的意义。

刘魁立　译

维吾尔木卡姆渊源管窥

赵 宋 光

任何一种文化，都是某种多层面结构的存在，在研究作为维吾尔文化集中代表的木卡姆时，尤其不可忽视这一事实，因为维吾尔木卡姆的多层性显示其多源性。3种既是地理的又是历史的文化成分（古西域的、突厥语族的、波斯阿拉伯的）在5个层面（信仰意识形态的、书面语言的、口头语言的、乐舞民俗活动的、审美心理的）中分布不均匀，如果只注意显层浅显而无视隐层深层，就会作出“文化断裂”的错误判断。在探寻维吾尔木卡姆这一独特文化现象的历史渊源时，应特别注意审美内涵与技术构成，方有可能把握其独特状貌。

综观木卡姆艺术的审美内涵，可以发现4种互相对比的性格，都令人联想起某一古代文化品种：(1）深沉典雅的史诗性——五胡十六国之后凉的西凉乐。(2）凄苦怨诉、委婉悲切——南北朝隋唐时代龟兹乐的情出万端，动人肺腑。(3)诙谐嘲讽，风趣洒脱——古龟兹的五方狮子，泼寒胡戏（苏莫遮、浑脱）。(4）欢快热烈，奔放狂喜——漠北萨满祭祀活动中的狂热群舞，古龟兹器乐的急管繁弦、动荡山谷的辉煌效

果。

关于维吾尔木卡姆的技术构成：声乐、器乐、舞乐3种表演类型各相当于古疏勒乐中的歌曲、解曲、舞曲。热瓦甫是古西域传统乐器的遗存；节拍形式中独特的$\frac{4\frac{1}{2}+2}{4}$、$\frac{2\frac{1}{2}+2}{4}$、$\frac{1\frac{1}{2}+2}{4}$起源于古西域；《纳瓦木卡姆》的调式结构与唐代开元天宝年间大曲《舞春风》摘编《瑞鹧鸪》的调式结构相仿。《琼乃额麦》诗章的上、下句结构与隋唐佛曲《赞》的诗章结构相仿。

木卡姆这一艺术体裁，一方面有规范化的调式与曲调程式，另一方面有容纳大量自由填词的即兴可变性，这种严格程式与自由即兴相结合的独特传统，源于体系化的技术理论思维。这一思维方式可追溯到古龟兹乐传人苏祇婆的乐调理论，经早年活动于巴拉沙衮的阿尔·法拉比传播于喀喇汗王朝的音乐文化中（在伊斯兰教东渐的同时，古龟兹乐自东向西传播，两层面内反向流动同时并存），继而由法拉比的学生伊本·西纳提出十二种调式的体系性理论，至13世纪，突厥音乐家苏菲丁·艾尔玛威用木卡姆一词统称各种调式类型，正式形成十二木卡姆这一沿用至今的体系性理论术语。

木卡姆——东方文化的古遗存

王 曾 婉

在木卡姆诞生的中亚、西亚、北非这些地区，是人类文化最早的发源地。在这片广阔的土地上一个个帝国的建立和灭亡与一种种宗教的传播与控制，使其变得纷乱而复杂化了。我们看到在人类进入文明时代（有文字记载的时代）以来，经历了频繁的王朝的更迭，其中像安息王朝、萨珊王朝、伍麦叶王朝、阿拔斯王朝、卡拉汗王朝、塞尔柱王朝、喀什噶尔汗国、奥斯曼帝国这样深具影响的王朝有数十个之多，其他局部地方的王朝，如新疆境内的高昌汗国、哈密王朝等。这一地区既是一个政治舞台上十分活跃的地区，又处于东西方进行经济、文化交流的丝绸古道，还由于两河流域肥沃的冲击平原孕育出悠久灿烂的古代文明，给木卡姆这种庞大的曲式结构及艺术形态的诞生，创造了一个外部的客观条件，也奠定了社会基础。

另一方面，广阔的地域，复杂的地形、地貌形成的不同民族、不同语言以及长期相对封闭的封建社会又构成了不同

地区的木卡姆具有各自不同的特色。

位于中国西部的新疆处于中亚的边缘地区，天山以南的古代居民，在人种、民族、语言、习俗等方面与中亚、西亚阿尔泰语系突厥语族的诸民族有着密切的关系，新疆自古是“丝绸之路”的必经之地，佛教又经新疆传至内地。历史上新疆无论是从政治、经济、文化多方面看，它都具有重要的地位。自10世纪起，新疆维吾尔族与其他各民族皈依伊斯兰教，使用阿拉伯字母拼写的文字。在音乐用语中吸收了阿拉伯国家木卡姆的称谓和乐器，歌词中也受到上述地区传统诗歌的影响。如维吾尔族喀什木卡姆琼乃额麦歌词中富于哲理、愤世嫉俗、渴望解脱、祈祷真主的词句十分普遍。它与达斯坦中的古典叙事风格和麦西热普纵情歌舞的部份，相辅相成，绘出了一幅反映维吾尔族历史背景与社会生活全貌的巨幅画卷。

西方学者把亚洲习惯地分为近东、中东和远东，西亚、中亚等地区的诸多民族世代传承下来的古典音乐文化——木卡姆，是东方文化的古遗存，它也是伊斯兰文化中重要的组成部份，但它只存在于伊斯兰世界的农业民族之中。木卡姆还是这些地区与民族主要的艺术形式。在这些地区与民族的文艺史上，主要是诗歌史、音乐史和舞蹈史，他们几乎没有或很晚才有戏剧及其它艺术形式，他们的音乐、舞蹈艺术和诗歌形式十分发达，当一个新的高度集权化的王朝诞生并趋于稳定下来以后，统治者们就将各地的艺人召集在宫廷的周围，使他们成为职业艺人。他们把从各地带来的民间音乐联缀起来，组合成套曲连续演奏，这种不同地区、不同类型、不同风格的套曲，适应了宫廷大型庆典礼仪活动的需要，与此同时，他们的艺术与技艺在长期的实践中达到了相当高的水准。

中国史藉中记载的汉代“相合大曲”，就是由北方各地召慕而来的士兵从家乡带来的民歌联缀而成的，这些民间音乐又被带入了宫廷之中。封建王朝的统治者们对大曲结构的形成起到了明显的组织作用。

在我国新疆很早以前歌舞艺术就相当盛行，这从公元3世纪前后疏勒、龟兹等地千佛洞的壁画中，可以看到的歌舞伎乐的场面与形象已达到相当的规模和纯熟完美的地步。公元7世纪玄奘赴印度取经共17年，途经130多个城市，唯独对龟兹乐舞有高度的评价。在《隋书·音乐志》里也记载着“高昌、龟兹、疏勒皆有大曲”，说明大型套曲的结构形式在当时已经出现。

我国当代木卡姆学者曾指出，木卡姆一词的含义之一可译为“大曲”；维吾尔族十二木卡姆第一大部份的名称琼乃额麦，亦意为大曲；哈密木卡姆中的乌鲁克多勒木卡姆，仍是大曲之意；汉代张骞通使西域带回摩诃兜勒，该词出自梵语，也是大曲之意。在当时佛教盛行的地方，使用梵语借词是很自然的。无论是梵语或者是维吾尔语，都表示出大曲的含意，对维吾尔木卡姆来说，大曲即是一个音乐艺术品种的专用名词，又可以指大型的曲体结构。但中亚、西亚、各民族的木卡姆，其音乐结构并非一种模式，迄今我们所了解的维吾尔族、土耳其、伊朗、伊拉克、阿塞尔拜疆等国家和地区的木卡姆，结构都不尽相同。

维吾尔族木卡姆的结构是把来自民间的多首歌曲、器乐曲、舞曲联缀起来的，因此，它不是某个人的创作行为，而是大众集体创作又经过许多艺人不断组合、加工而成。久而久之，那种不规则的组合逐渐发展成为规范化的组合，结构逐

渐体现出东方特有的程式化，旋律逐渐体现曲牌化的特征，即每一套木卡姆的结构大体相同，每首歌的曲调可以演唱不同的词。这种被称为联曲体的音乐结构形态在东亚是普通的，在汉族民间音乐中尤其普遍。

土耳其音乐学家赛努山·坦里考卢1988年在香港木卡姆研讨会上发表的论文介绍说：土耳其木卡姆分为基本木卡姆和复合木卡姆两种，要使用一个固定木卡姆名称这个音阶必须有一个固定的"赛伊尔"。他又说："从喀喇汗王朝到奥斯曼王朝的土耳其君主，一贯支持鼓励音乐家，他们常以黄金奖赏发明、创作复合木卡姆的作曲家"。他说土耳其现保存了105套复合木卡姆，共有作品20021首。其谱例中运用有28/4、7/4、10/16、8/9、10/8等等，律制也十分特殊，他们把微降记号记为"d"或"ð"，并标记在调号的位置上。

伊朗木卡姆的结构有别于联曲体的原则，它是由长者即兴演奏的一段音乐，篇幅可长可短。

伊拉克、阿塞拜疆的木卡姆也形态各异，有的只有器乐演奏，没有声乐或没有舞蹈的成份，数量多于或少于十二套。

不同结构形态的木卡姆反映了不同民族思维方式上的差异，也反映出东、西方文化传统的影响。从史学的、社会学的角度看，木卡姆是东方文化的古遗存，也象一座活的历史博物馆，给我们提供了多学科研究的珍贵史料。在木卡姆音乐中蕴藏着深刻的社会内涵，因此，她能够给人以强烈的震憾，木卡姆具有古曲音乐严谨的艺术风格，在研究和演出活动中，只有牢牢把握住历史与社会学的视角，才能准确地体现出木卡姆的本质和神韵。

古典音乐十二木卡姆的教育作用

佳美拉·卡迪尔

一、木卡姆的教育意义

众所周知，艺术是一种观念文化，同时又是一种形象的手段。艺术，包括音乐艺术是借助旋律结构及与之配合的歌词、舞蹈动作和其他因素向人们施行教育的。维吾尔民族的古典音乐十二木卡姆自从产生起就成了在维吾尔族人民当中进行人类所独有的民族教育、道德教育、人类历史教育的工具。我们认为维吾尔族的木卡姆世代相传的历史便是维吾尔族木卡姆一代接一代相继不绝的历史，即木卡姆教育的历史。据史籍记载，公元5世纪，龟兹有一位名叫维多萨卡的乐师。苏祗婆的祖上是龟兹乐师、音乐世家。苏祗婆去长安时，曾以龟兹音乐理论和教学方法做出了许多创新。隋唐时代，从皇帝到庶人无不好西域舞乐，实际上出现了学习西域音乐的高潮。这情况说明维吾尔族音乐在历史上有过无与伦比的教育之功效。隋唐时期宫廷设立的“教坊”说明维吾尔族音乐是当时的教学内容之一。传说有一位名叫李木的王学习演奏达甫鼓竟至汗水淋漓。西凉、长安、洛阳等地夜学龟兹乐，兴致高涨。唐

代诗人王建在《凉州行》这首诗中写道：

城头山鸡鸣角角，

洛阳家家学胡乐。

就是说，在西域，从事各种行业的人均会唱歌跳舞，不难看出，歌舞已是寻常百姓文化生活中的常见的现象了。元稹在他的诗作《法曲》中写道：

自从胡骑起烟尘，

毛毳腥膻满咸洛。

女为胡妇学胡妆，

伎进胡音务胡乐。

火凤声沉多咽绝，

春莺啭罢长萧索。

胡音胡骑与胡妆，

五千年来竞纷泊。

可以说木卡姆教育自古以来就有三种形式：其一是在宫廷中的音乐和艺术教坊中进行，其二是拜木卡姆大师，当门徒学习，例如纳瓦依曾拜阿卜杜拉赫曼·贾米为师学习木卡姆音乐。第三种是在大众艺术学校——维吾尔族麦西热甫上学习。关于维吾尔族在宫廷中学习木卡姆的情况毛拉伊斯麦吐拉·宾尼·毛拉尼麦吐拉·莫吉则（Molla Isimatulla Molla Nimatulla Mojizi）在他的《乐师传》一书中提供了部分资料。据此书记载，优素福·喀德尔汗·叶尔坎迪是赛义德王朝的一位著名音乐家，他在音乐理论方面做出了巨大贡献，是一位有贡献的文化人士。

优素福·喀德尔汗·叶尔坎迪除了对十二木卡姆进行了大规模的整理之外，作为一位诗人，他对唱词的诗歌形式和思

想内容也化了很大气力，他是一位深深懂得十二木卡姆是人民的无价之宝这一道理的学者。他曾反对当时的黑暗势力多次推行的文化专制主义，这本身就是反对蒙昧的启蒙教育思想的表现。《乐师传》一书中记载了当时从伊朗、伊拉克、花剌子模、撒马尔干、伊斯坦布尔、克什米尔、巴里黑(Belih)、设拉子（Xiraz）和印度等国家和地区前来学习木卡姆音乐的学子云集的盛况。

这里有必要提一提艺术史上的杰出导师阿曼尼莎汗。她不仅为维吾尔族妇女们写下了诗集《美丽的情操》等，而且在维吾尔族妇女当中传播十二木卡姆，成为她们可敬的导师。在当时限制妇女染指艺术的黑暗时代，她高举木卡姆教育的火炬，以其令人肃然起敬的果敢刚毅精神，为把传承不绝的木卡姆传统世世代代传下去，艰苦求索了一生，为普及推广木卡姆从事培养学生的工作。

今天，当我们回忆维吾尔族音乐文化中的这些主将、这些木卡姆先驱、这些人民的优秀儿女时不禁要向他们致以深深的敬意。

18世纪生活在喀什噶尔、和阗一带的木卡姆大师巴巴热依木·麦西莱甫一生为继承传播十二木卡姆而努力奋斗，不怕艰苦，培养徒众，成为木卡姆大师。

19世纪初，喀什噶尔有海里木（Hllim)、司里木(Silim）兄弟莎车有色提瓦尔德阿洪(Setiwaldi Ahun)，和阗有苏来曼阿洪(Sulayman Ahun)(卡仑演奏家)、著名木卡姆歌手阿西木汗·阿吉(Asimhan Haji)，在喀什噶尔和莎车有世代传承木卡姆的木卡姆世家伊布拉音阿洪（Ibrahim Ahun，也叫阿西木萨它尔)、喀吾里阿洪（Qawulahun，也叫喀吾里

卡仑）以及著名木卡姆歌手泰外库力阿洪（Tawakkul Ahun）等，这些人都为传承木卡姆做出了自己的贡献。

到了19世纪末、20世纪中，著名的木卡姆大师吐尔迪阿洪（Turdi Ahun）踏着先辈奋斗不息的足迹，终生传播木卡姆，保留、丰富、传唱木卡姆，使木卡姆一直传唱至今，在培养木卡姆的继承人方面做出了贡献，获得了崇高的声望。

19世纪末，著名木卡姆大师穆罕默德毛拉（Mahammad Molla，也叫卡鲁香阿洪—Karuxang Ahunum）和他的父亲穆罕默德·艾麦提巴克（Muhammad amat Baqi）在喀什噶尔和伊犁传播十二木卡姆，成为著名的木卡姆大师。他们在伊犁的门生茹孜弹布尔（Rozi Tambur）、玉赛因弹布尔（Husayin Tambur）、哈山弹布尔（Hasan Tambur）、贾米（Jami Aka）等人本世纪30年代在伊犁曾使木卡姆热一时高涨，先后涌现出了许多木卡姆专家和民间音乐大师。其中有阿吾拉洪（Awulahun）、迈木提明阿洪（Mamtimin Ahun）、则克里·艾勒派塔（Zikri aipatta）、阿卜杜瓦力·贾鲁拉洪（Abduwali Jarullahun）、阿布力孜汗·马木德（Ablizhan mamut）、玉山江·贾米（HusanjanJami）、穆萨江·茹孜（Musajan Rozi）、阿卜杜克热西·艾力（Abdnkiraxali）、黑亚斯丁·巴拉提（Hiya-sidin Barat）等木卡姆高手。

除了在宫廷或专设的音乐艺术馆中实行的木卡姆教育之外，麦西热普作为维吾尔民间民族风俗文化的宝库，作为礼仪道德学校在木卡姆教育方面起了很大作用。在维吾尔族的乡村里，每个季节，尤其是在丰收之后进行的欢庆仪式的木卡姆歌舞聚会（称作麦西莱甫）上、在具有浓郁民族风情特色的河畔游、圣地游、乌德海尼木游、果园游、瓜果游等娱

乐活动中，在婚礼、庆典、菘馆弹唱会等场合，弹奏木卡姆乐曲，跳赛乃姆（sanam）舞已成全民的传统。

在节日里，往往可以见到成千上万的人在唢呐和纳格拉鼓的伴奏下，一齐跳萨玛舞的场面。

维吾尔族的木卡姆不仅有音乐教育作用，而且在传播纳瓦依、麦西热甫、翟梨里（Zalili）等大诗人的涵义深邃的诗歌方面，在传播维吾尔舞蹈艺术传统方面，在继承维吾尔歌唱戏剧艺术方面均发挥了综合教育的作用。

二、维吾尔族木卡姆的新春

1949年解放的曙光照亮了大地，给劳动人民、给饱受欺凌的木卡姆传唱人、民间艺人们带来了欢乐和幸福。

1950年以来，古典音乐十二木卡姆完成录音、记谱、出版一系列整理工作。这些成就为十二木卡姆教育的开展开辟了道路。1951年西北艺术学院以新疆为主成立了民族艺术系。十二木卡姆的达斯坦、间奏曲、麦西热普、赛乃姆以及地方麦西热普均用五线谱或简谱记谱，作为教材供学习民族歌曲、音乐、创作的学员使用，逐渐在教学体系中确定了古典十二木卡姆的地位。西北艺术学院民族艺术系毕业的学生成了繁荣新疆艺术和发展民族音乐教育的首批先锋队。1955年原新疆艺术学校成立了。这所中专艺术学校内设音乐部，为首届学生所设各专业开设了种类多、范围广的专业课和理论课，进一步加强了音乐教学。

总之，自1950年来，除了历史上的汗立克神学院中的木卡姆学习、乐器演奏教学和民间麦西热普教学方法之外，又

增加了新式木卡姆的教学形式。十二木卡姆和舞台艺术对艺术教育产生了很大的直接影响。

在上述艺术系、艺术学校对艺术人才的培养中，传统的地方音乐、古典的十二木卡姆和地方麦西热普木卡姆在教材中占有特殊的地位。

1987年，成立了新疆艺术学院。这所学院的音乐系设立了民族音乐教研室。另外，还设立了新疆艺术学院下设的中等专业学校，为木卡姆团培养了学习胡西塔尔（高音与中音两种）、高音艾介克、热瓦甫（两种）等乐器的当地民族学员。与此同时，还专设学习萨它尔、卡龙、扬琴（民族扬琴和转调扬琴两种）、弹布尔、都塔尔、达甫、巴拉曼、唢呐、木勺等维吾尔民族乐器的专业课。自1988年以来，为新疆艺术学院所属中专和大专以及相应专业全体地方民族学员开设了民族音乐理论基础、音乐欣赏课，在这些课程中，讲授了维吾尔民族乐器的种类、特性、定弦法，解放后对乐器的改进，加强了对民族乐器在维吾尔音乐中的地位和作用、维吾尔族音乐史等的研究。让学员欣赏了古典音乐十二木卡姆和地方麦西热普木卡姆的录音；一方面听录音，一方面讨论十二木卡姆的历史经历、乐曲结构、特点等，介绍了维吾尔族音乐史上终生为木卡姆呕心沥血的木卡姆大师、木卡姆学家以及音乐家们的生平事迹。此外，还将喜好木卡姆的传统、木卡姆唱词的人民性等写入教学内容，讨论了古典十二木卡姆和地方麦西热普木卡姆复杂的节拍。将古典十二木卡姆和地方麦西热普木卡姆作为教材使用，极大地丰富了我们的教材内容。近几年来，新疆大学艺术教研室、师范大学音乐系、新疆教育学院音乐系、石河子艺术学校、阿克苏艺术学校、伊犁、和

田地区的师范班都在教学质量方面做出了许多显著的成绩。今天，新一代的木卡姆手和音乐家正在涌现，在高校和中小学，音乐教师队伍正在壮大。党的民族教育关心少数民族音乐艺术接班人的培养，十分重视他们学习掌握古典十二木卡姆和地方麦西热普木卡姆，一贯重视木卡姆在音乐教育中的作用，一个发展木卡姆的灿烂前景正在展现。

十年动乱结束以后，维吾尔族的古典木卡姆和地方麦西热普木卡姆在音乐教育以及研究、演出事业中正在进入一个新阶段。

1987年，且比亚特木卡姆参加了国内的中国艺术节和“新疆之秋”音乐会演。1988年7月在青海省省会西宁市举办的西北五省区音乐会演时演出了十二木卡姆的片断。当前，十二木卡姆在国外研究木卡姆事业中也已兴盛到了使人们着迷的地步。比如，1988年10月，按照香港中华文化促进中心和香港行政当局的倡议，在香港行政大厅举办了第一届国际木卡姆学术讨论会，来自美国、法国、英国、日本、土耳其、新加坡、台湾、香港等国家和地区的专家们参加了讨论会。

1979年，世界音乐家协会常务委员会在澳大利亚召开会议，著名音乐家贺绿汀参加了会议。他说：1979年我们去澳大利亚出席了世界音乐家协会常务委员会会议，我们带什么到那儿去了？我们只带了新疆的十二木卡姆。

1987年7月1日至15日在英国伦敦皇宫音乐厅举行的国际传统民族音乐会（每五年举行一次）上，新疆木卡姆乐团的木卡姆乐师们演奏了十二木卡姆中的第二部木卡姆——且比亚特木卡姆，引起了格外的轰动。

1988年10月，且比亚特木卡姆又在香港文化中心组织的

“亚洲艺术节”上演奏，由此，外国音乐专家发表了48篇评论和论文。

现在，在美国、日本、德国、独联体等国十二木卡姆研究的国际热潮方兴未艾，正在全面展开，人们十分关注新疆音乐，即十二木卡姆的研究工作。德国甚至成立了“国际音乐比较研究院”。维吾尔族音乐研究在国内外前景十分可观。

维吾尔族的宝贵文化遗产，维吾尔音乐文化的摇篮十二木卡姆和地方麦西热普木卡姆永远丰富着维吾尔人民的文化生活。我们相信，一个更加美好的前景正在前方放射着光芒。

马德元　译